目　　次

第一章

緒言

我們只要翻閱一下尼·安·李姆斯基-柯薩科夫的作品目录，那怕是略为認識一下他的創作生活，就会得出結論說，李姆斯基-柯薩科夫最注意的是歌剧体裁．他在1868年只是一个二十四岁的青年[1]，就已經开始写作自己的第一部歌剧——«普斯科夫女郎»．而过了差不多四十年之后，在1907年（去世前的一年），他完成了自己的最后一部作品——歌剧«金雞»．十五部歌剧总譜——这就是李姆斯基-柯薩科夫辛勤的創作劳动的主要成果．

李姆斯基-柯薩科夫化在交响音乐上的时間和精力就少得多了，他的交响乐作品的数量是比較少的．但是，就其艺术力量，就其深度以及惊人的独特性来説，它們却占着与柯薩科夫的歌剧并列的地位．李姆斯基-柯薩科夫無疑地是一个天才的歌剧作曲家，同时也同样無疑地是一个天才的交响乐作曲家．

交响音乐曾經兩度成为李姆斯基-柯薩科夫的創作兴趣的中心：一次是在60年代，«第一交响曲»、«安塔尔»、«薩德科»、«俄罗斯主題序曲»和«塞尔維亞幻想曲»就是在这时候創作的；另一次是在80年代，«童話»、鋼琴协奏曲、«舍赫拉查达»、«西班牙随想曲»和«星期日序曲»就是在这时候写成的．李姆斯基-柯薩科夫在他一生的最后20年里，几乎沒有采用过純粹的交响乐曲式来創作．只是在1905年，他

[1] 李姆斯基-柯薩科夫生于1844年3月18日（俄曆6日）．

还根据一首著名的工人歌曲的主题写了一部不大的交响乐作品——«船夫曲».在20世紀头十年内創作的三首不大的管弦乐曲——«祝賀格拉祖諾夫»、前奏曲«在墓地»和«那不勒斯小曲»——都沒有很大的艺术价值❶.

李姆斯基-柯薩科夫从90年代起就沒有采用交响乐曲式来創作.但是,就在他的創作活动最后的20年內,他也用出色的作品来丰富了他的交响音乐.这就是一些歌剧中的管弦乐插曲.

李姆斯基-柯薩科夫遵循着格林卡的傳統,从他的創作活动一开始的时候起,就走上了歌剧体裁的交响乐化的道路.在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧中的管弦乐,并沒有局限于作为声乐部分的伴奏的这种簡單的作用.就剧情發展来說,这是一种積極的,在許多場合下甚至是起主导作用的因素.在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧中可以發現不少管弦乐插曲和管弦乐——声乐插曲,作曲家的乐思在这些插曲中帶着真正的交响乐的寬广气势發展着.它們当中的某些插曲因为缺乏完整的結構,不能从歌剧舞台轉到音乐会舞台上.另一些划分明确的、形式完美的插曲,实际上就是独立的交响乐曲.李姆斯基-柯薩科夫也是这样看待它們的.他的一首歌剧交响乐曲的名称:«沙皇薩旦的故事»就可以說明一切.李姆斯基-柯薩科夫显然用这名称来着重指出他的組曲同普希金的童話的直接联系.李姆斯基-柯薩科夫給这首«音画»标上一个独立的作品編号,这也是可以表征一切的.由«总督大人»的片段組成的另一部歌剧組曲也編入了李姆斯基-柯薩科夫的作品目录里;«雪女郎»、«姆拉达»、«聖誕前夜»和«金雞»中的組曲(虽然并沒有作品編号的标記)也是作为独立的乐曲而加以說明的.

---

❶ 在这些乐曲中,发表了的只有一首——紀念別里亞耶夫的前奏曲«在墓地».«祝賀格拉祖諾夫»及«那不勒斯小曲»显然是按照作者的願望而沒有发表.在科学院出版的李姆斯基-柯薩科夫全集中也編进了这些乐曲.

不仅李姆斯基－柯薩科夫的歌劇的純粹管弦乐片段在音乐会舞台上获得了新的生命。李姆斯基-柯薩科夫还把一些管弦乐——声乐的歌劇插曲改写为音乐会乐曲. 这些改写曲中的某些乐曲被編进上述的組曲，另一些則作为独立的交响乐作品来出版.

要在李姆斯基-柯薩科夫的純粹交响乐作品和歌劇-交响乐作品之間划一条确切的界綫是很困难的. 它們都具有同样高度的艺术水平，主要的是，它們就总的气質来說，就最重要的風格要素来說都是很接近的。这位交响乐作曲家的創作思想丰富了自已的歌劇風格，而另一方面，音乐語言的具体形象性、歌曲性（它們对于李姆斯基-柯薩科夫的歌劇来說是典型的），無疑地也影响到他的成熟的交响乐作品的風格。

歌劇的管弦乐片段同交响乐作品之間的基本区别就是它們的簡洁和比較小的規模。这是很明显的：絕不能在歌劇的情节發展中加进整首交响詩。然而，有一首歌劇的改写曲就規模来說却并不亞于巨大的交响乐作品。这就是«特里格拉夫山之夜»，这首乐曲是«姆拉达»第三幕的改写曲，帶有很小的删节。在歌劇的管弦乐片段中，音乐与作曲家預想出来的形象（通常是与完全确定了的視覺印象）的联系，是特别明显的。

李姆斯基-柯薩科夫的交响音乐有什么最显著的特征呢？

斯塔索夫在他的«俄罗斯艺术二十五年»这本書里曾經談到50年代和60年代的艺术，他說：“什么东西喚醒了他們（俄国艺术家——索洛甫磋夫注）呢？……克里米亞战爭作了一切，这次战爭喚醒了俄国社会的思想和头腦，也許，首先的和主要的是喚醒了俄罗斯文学。

“当然，誰也不会認为克里米亞战爭产生了某种新的东西，創造新的材料. 不，它只是把墓石从陵墓上推开，在陵墓里躺着被活活埋葬了的俄国……一切有力量、有生命、有思想、有感覺、有理性和有感情的东西都甦生了，都动起来了……

克里米亚战爭和在战后到来的那个时期，終于也向俄国的艺术家張大了嘴……以前的任何一个时期都从来没有湧現过这样大批的艺术創作.从50年代末开始，它們就被那無穷尽的、逐漸高漲起来的水流灌溉着.它們全体差不多作为一个坚固的实体，都已經屬于这样一种思潮，它們那独特的完全确定的特征就在这种思潮中呈現了出来.

“現实主义与民族性就是首要的和主要的特征……新的艺术家們終于感覺到了他們真正的精神基础，他們热情地向往現实主义、向往表达現实生活中存在的真实，力求使个人摆脱一切束縛了他的偏見和那長时間地制服了他的黑暗与懦怯.为了这一切，这些人曾經有过自己本国的导师和領袖，后者使一些不相干的、局外的和異族的东西成为多余的.一部分导师和領袖还是从过去的时代中产生出来的，如果戈理和别林斯基；另一些則是新近这时候产生出来的，如杜布罗留波夫、奥斯特洛夫斯基、聶克拉索夫以及一些别的人。”

在80年代为处于書刊檢查机关的沉重压迫下的刊物写文章的斯塔索夫不可能更明显地表达自己的意思.他不能直截了当地說：克里米亚战爭揭露了尼古拉俄国的極端無能，專制政体为了保存自已，不得不对人民及俄国先进人士的要求讓步.斯塔索夫只有用含混地指出“一些别的”导师的方法，才能使他的讀者想到赫尔岑和車尔尼雪夫斯基的偉大名字.

斯塔索夫写了上述的几段文字，所指的是俄罗斯的造型艺术和俄罗斯画家.但他也可能用这些話来談俄罗斯的音乐家.巴拉基列夫集团恰好就在50年代末出現.

巴拉基列夫派也有充分权利可以称自已为俄罗斯現实主义文学的信徒.普希金和果戈理、奥斯特洛夫斯基和聶克拉索夫的形象在穆索尔斯基和李姆斯基-柯薩科夫的創作中得到了深刻的体現.巴拉基列夫派也向偉大的俄国思想家——别林斯基和赫尔岑、杜布罗留波

夫和車尔尼雪夫斯基学習.巴拉基列夫派也为音乐艺术的"現实主义与民族性"、真实性与人民性、民主性与高度的思想内容而斗爭.

我們在李姆斯基-柯薩科夫的創作（包括他的交响乐作品在内）中也看到所有这些特征.

柯薩科夫交响音乐的音乐泉源必須首先和主要地从格林卡的傳統中去寻求. 格林卡的創作、它們的民主主义以及它們与民間艺术的極密切的联系、思想的明晰与現实主义的質朴、形式的严整与完美、管弦乐色采的異常丰富——都对李姆斯基-柯薩科夫發生了極巨大的影响.

李姆斯基-柯薩科夫也从格林卡那里承繼了創造具体而富有生命力的音乐形象的才能，傾向于交响音乐的标題性.李姆斯基-柯薩科夫同格林卡、巴拉基列夫、穆索尔斯基、鮑罗丁和柴科夫斯基一起，乃是俄罗斯古典标題交响音乐的創造者. 阿·阿·日丹諾夫在联共（布）中央召开的苏联音乐工作者会議上的發言中說:"俄国古典音乐照例总是标題音乐"[1]

李姆斯基-柯薩科夫并沒有避开了交响音乐的非标題形式. 可是，在他沒有宣布标題的作品中，有許多实际上是非常接近标題体裁的（关于这一点將在分析非标題作品时更詳細地談到). 李姆斯基-柯薩科夫的交响乐才能的力量与独特性極其充分地表現在具有确定的标題構思的作品中.

像我們已經説过的一样，李姆斯基-柯薩科夫的創作具有深刻的民族根源.在这里必須从柯薩科夫标題性的形式来开始談.李姆斯基-柯薩科夫在他所写的回忆录（«我的音乐生活»）中曾經謙遜地指出了他的某些早期作品同李斯特的作品在風格上的联系.

李姆斯基-柯薩科夫也像巴拉基列夫集团的其他参与者一样，十分重視李斯特-柏辽兹的浪漫主义交响音乐. 但是，我們絕不能看不

[1] 見«苏联文学艺术問題»，人民文学出版社版，116頁.

見，在俄罗斯古典标題交响音乐与西欧浪漫主义标題交响音乐之間，相異是大于相同的。本文的任务和本文的篇幅都不可能談到俄罗斯与西欧标題交响音乐之間的全部重要的区别。現在我們只是指出基本的区别：俄罗斯音乐古典作曲家把标題交响音乐提到比西欧标題交响音乐更高的水平上．李姆斯基-柯薩科夫的創作正令人信服这一点．甚至他的最早期的管弦乐作品也表明了：柯薩科夫的交响音乐的基础本身就不同于西欧的浪漫主义交响音乐。

李姆斯基-柯薩科夫并不爱好那种朦朧的浪漫主义的幻想性，柏辽兹的«幻想交响曲»可以作为这种幻想性的范例．只有少年的«安塔尔»才可以說得上柏辽兹的交响音乐对李姆斯基-柯薩科夫有所影响；然而，即使在«安塔尔»中，李姆斯基-柯薩科夫也是走自己的路的，这在以后就会明白．李姆斯基-柯薩科夫旣远离着柏辽兹的华丽的裝飾性，也远离着李斯特的标題作品中略显得抽象的“哲学性”❶．李姆斯基-柯薩科夫多半轉向民間詩歌去寻求形象和情节，在这些民間詩歌中，構思的明晰性和質朴性、“人間的”起源与幻想的“奇妙的”感覚都吸引着他．因为在民間故事——尤其是俄罗斯的民間故事——里，不但是人，而且那些由人民的幻想創造出来的鬼神，甚至那些被賦予了說話能力的野獸，都反映出这具有多方面才能的作者十分熟悉的那种感情．人的关于周圍世界的思想、关于另一种更美好的生活的理想，都体現在民間詩歌里．民間艺术的現实主义基础正在于此。

以音調極优雅的、温柔的、富于詩意和永远明朗的抒情音乐着重刻划出来的那些欢乐的、肯定人生的和乐观主义的形象，在李姆斯

❶ 上面所講的并沒有否定李斯特-柏辽兹的交响音乐的进步的艺术与文化-历史的意义．我們只是指出了它的弱点和它的局限性．可是，在浪漫主义交响音乐中也有它極珍貴的特點．首先，对标題性原則加以貫徹，这是珍貴的；其次是情感的充沛、音乐形象鮮明的畫面性和管弦乐的華麗，这也是珍貴的。

基-柯薩科夫的富有深刻的現实主义和真正的人民性的交响乐創作中占着主要的地位，只有少数是例外. 在这里应該提起鮑·弗·阿薩菲耶夫院士关于李姆斯基-柯薩科夫的一个最深邃的見解.

“决不能忘記：他的青年时代就是俄国生活極度高漲的年代，当时俄国民主运动正是十分活躍，人們怀着偉大的啓蒙理想以及尽快实現这些理想的願望. 俄罗斯艺朮在这个強烈而美丽的热潮中幷沒有落在后面. 可是，它之所以沒有落后不仅是由于对人民事業的忠誠，而且也是由于力圖認真地了解人民的心灵，从人民的历史古迹及其艺术中，从歌曲、童話、壯士歌和地方的傳說中，从人民的偉大的語言以及美丽的形象和曲調中（不仅从生动的語言的形象和曲調，而且也从那貫串着整个人民生活方式的‘無声語言’——民間絵画、刺綉、雕刻，总之，一切对于現实及周圍日常生活之美的生气勃勃而又充滿人生乐趣的趣味之表現——的华丽的典范中，）去理解人民的心灵……李姆斯基-柯薩科夫在他的創作与技巧中令人信服地貫徹了民間艺术的这些珍貴的肯定人生的素質，也就是說：貫徹了人民性.”

民間創作不仅决定了題材性和标題性的典型，不仅决定了情感的色采，而且也决定了柯薩科夫的交响音乐的許多别的特点. 这首先就是音乐語言的基础——旋律的表現手法，它一方面是从俄罗斯歌曲产生出来的，另一方面則是（按照題材）从东方民間音乐产生的. 我們也必須談到另一些李姆斯基-柯薩柯夫風格的要素. 他的交响乐創作的叙述像在俄罗斯壯士歌或叙事曲中一样，是从容不迫地进行的. 我們在关于李姆斯基-柯薩科夫的專門研究中不止一次地指出了：在其作品中的某些重要的形式的特点仍然是源出于俄罗斯歌曲的. 例如李姆斯基-柯薩科夫对于把乐思加以变奏的發展的这种爱好，就很容易联系到俄罗斯的民間音乐.

指出这一点是很重要的：柯薩科夫風格的这些一般的特征不仅是他用俄罗斯題材写成幷帶有俄罗斯情調的主題的那些作品所具有

的，而且在相当程度上也是李姆斯基-柯薩科夫采用东方题材写成的那些作品所具有的. “舍赫拉查达”那瑰丽的画面性不仅源出于«一千零一夜的»故事，而且在很大程度上也源出于俄罗斯的民間英雄叙事詩.«舍赫拉查达»也被理解为一个俄罗斯艺术家的音乐描述，被理解为一个用俄罗斯音乐艺术描述出来的东方的故事. 在这里很宜于提起果戈里的这些話“……一个詩人，当他在描写着一个完全是異邦的世界，但却用本民族的眼光、用自己人民的眼光来看它的时候，当他这样感受和談述这个世界，使他的同胞覺得彷彿是他們自己在感受和談述这个世界的时候，他也可以成为一个民族詩人.”

在这种意义上，«舍赫拉查达»、«安塔尔»、«魯斯蘭与柳德密拉»、和«伊戈尔王»的东方場面、格林卡的«西班牙序曲»、柴科夫斯基的«法蘭切斯卡»以及其他許多以不同的方式超越了俄罗斯题材的俄罗斯作曲家的作品，都完全有机地屬于俄罗斯民族艺术之列.

在談到李姆斯基-柯薩科夫的交响乐風格的时候，必須特別詳細地談到他的管弦乐手法的風格. 把李姆斯基-柯薩科夫看作是最偉大的管弦乐大师之一，这是正确的，并沒有很多人能被称为这样的作曲家，他們能够这样敏銳地感覚到每一种乐器的表現特性、性格和“灵魂”，能够以各种不同的管弦乐組及个别乐器的結合来造成这样出色多样的管弦乐色彩.

李姆斯基-柯薩科夫在其管弦乐風格上也是依据格林卡的傳統的，也像«魯斯蘭与柳德密拉»的天才作者一样，他多半保持着管弦乐叙述風格的質朴，很乐意运用透明的、“水彩画式的”丰滿音响，达到了異乎寻常的丰富音色.

李姆斯基-柯薩科夫并沒有把他創作的音乐形象和它們的管弦乐体現分开. 它們正是作为管弦乐的形象而出現在他的創作意識里的. 李姆斯基-柯薩科夫在他那傑出的配器法課本«管弦乐法基础»的序言里說道:“許多人說:某一个作曲家配器配得很美，或者說:某一

个（管弦乐）作品的配器很出色，这种想法是多么不正确啊！要知道配器法就是一个作品的灵魂的一个方面．一个作品本身就是用管弦乐来構思的，而在它的萌芽期間就已經預示着一定的管弦乐色彩，这种管弦乐色彩是这个作品及其作者單独具有的．”

他在給斯·恩·克魯格里科夫的信中所發表的意見有机地补充了上述的思想："……想在我这里学会点什么的那些人都不想了解：所謂配器法对于我来說就是一切，这就是說：它对于我来說就是作品本身；我迷恋它也正如迷恋和声-旋律-节奏的創作那么强烈；——而大部分作曲家都只是去配器，即用色彩来塗飾一幅鉛笔画，因此在色調上他們不能和我相提并論，而完全不是因为我曉得某种他們不曉得的东西．”

事实上，李姆斯基-柯薩科夫的許多为管弦乐創作的音乐形象，差不多都不可能有另一种音的体現．我們現在就拿«西班牙随想曲»、«舍赫拉查达»中的«卡倫得的故事»作为例子．它們改写为鋼琴乐曲之后就几乎失掉它們的一切魅力，当然，不能因此就說这样的作品的感染力仅在音色的魅力．只能由此得出一个十分明显的結論說，在李姆斯基-柯薩科夫的交响音乐中，“和声-旋律-节奏的創作”和它所具有的音色，有机地融合成一个統一的艺术整体．

要在配器法的最复杂的高度專業化的范圍內建立起同民間創作的联系，这往往是不容易的．可是，在李姆斯基-柯薩科夫的管弦乐中，这些联系却不难找到．例如我們在«舍赫拉查达»中听到对于东方打击乐器的巧妙的模仿．在李姆斯基-柯薩科夫的总譜中，他所喜爱的木管乐器常常使人想起俄罗斯的牧笛．

俄罗斯的大自然不止一次地激起了李姆斯基-柯薩科夫的灵感．鮑·弗·阿薩菲耶夫院士說得对，在李姆斯基-柯薩科夫那里，大自然的感覚“在其表現中是同柯薩科夫的管弦乐色彩非常紧密地結合的，彷彿这种色彩是在俄罗斯大自然那里，从融解的春水的沙沙私語

中，从森林的声音中，或者是从鳥兒歌唱的微妙的音調中，或者是从小溪流水的潺潺声和那河流的不尽滾滾中偷听到的！…… 由观照大海，由日出与日落的美，由傾听那冬天森林的死寂的沉默，由注視那云塊的飄蕩、那空中的美丽色調的变化，由鑑賞那閃耀着的星星所得到的音調和节奏，賦予李姆斯基-柯薩科夫的管弦乐以一种独特的富有詩意的画面性，不仅如此，——那彷彿把目光迷惑了的可見的現实之音的反映立刻就被他轉化为音調的配器华丽的外形.

“当我有机会从李姆斯基-柯薩科夫的言論中去研究他对乐器特性的描述时，我很清楚地了解，他講到它們，講到乐器，好像是講到他那亲爱的生气勃勃的东西，微妙的感覚的体現者和最溫柔的、并非任何眼睛都能覚察的、色彩丰富的光与色的結合底描絵者……而他的管弦乐的音之运用的魅力就是从对每一种乐器（对其音色所固有的美之表現及这种音色的絵画性）的態度的特殊性質产生出来的……”

李姆斯基-柯薩科夫管弦乐色彩是明朗愉快的，它有权利同俄罗斯民間艺术并肩媲美．在俄罗斯的建筑裝飾中，在俄罗斯的刺綉中，在（巴列赫和姆斯特拉等大师的）俄罗斯民間絵画中，悦目的色彩也占着主要地位，而花紋或圖案的复杂性是同形式的明朗、完整和完美結合着的.

李姆斯基-柯薩科夫的交响音乐乃是一个具有巨大的历史意义的艺术現象．格林卡就曾經向自己提出过一个任务：創作那“無異于报告般的”，为專家与广大听众都同样能理解的交响音乐．李姆斯基-柯薩科夫在自己的交响乐創作方面也走上同样的道路．音乐專家們研究着他的总譜，讚歎着这位天才艺术家的新穎有力的思想和成熟的技巧．同时，从事其他工作的人——集体农庄庄員和科学研究院院長、礦工和作家、医生和国家工作者——都懂得并热爱李姆斯基-柯薩科夫的音乐．高度的技巧和真正的民主主义就是李姆斯基-柯薩科

夫的歌剧和交响音乐所不可或缺的特性。

柯薩科夫的艺术能强烈地感染千百万人。这种特性和能力，首先是从我們已經講过的那种特点：从李姆斯基-柯薩科夫整个創作的群众基础、从他对艺术的意义的进步見解、从他那用自己的創作来为自己的人民服务的經常的願望产生出来的。只有在現代，只有在苏維埃时代，才能充分認識李姆斯基-柯薩科夫的音乐的群众基础的深度和广度。他艺术的差不多所有最重要的特点事实上都是直接地或者通过格林卡的傳統同俄罗斯民歌、同俄罗斯民間詩歌联系起来的。

东方的音乐形象只是在不大的程度上出現在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧中，但在他的交响音乐中却占了很大的地位。有过一个时候人們可能覺得这是一条在李姆斯基-柯薩科夫的創作中离开了他的作曲活动的基本方向的特殊路綫。現在这种观点已經不可能有容身之地了。不但是因为在《舍赫拉查达》和在《安塔尔》中，东方的音乐形象是按照俄罗斯的艺术的原則来發展的，而且因为在前世紀上半叶，先进的人們和俄罗斯的艺术家認識了高加索的大自然、人物和極独特的古代文化，所以东方的題材进入了俄罗斯文学和俄罗斯艺术中是合乎規律的。我們回想起高加索大自然的美曾經使普希金多么惊異啊，在那里：

……人們集居在山中，
綿羊群沿着野草叢生的懸崖蠕动，
牧人走向快乐的山谷，
在那里，阿拉格瓦在濃蔭如蓋的岸边馳騁着，
窮苦的騎手消失在峽谷中，
在那里，特列克海在狂喜中喧鬧着；
喧鬧着，嗥叫着，像一头年青的
从鉄籠中远远瞧見了食物的野獸，
在徒劳無益的敌視中冲击着海岸，
用飢餓的浪濤舐着峭壁……

我們也想起普希金的《高加索的俘虜》、萊蒙托夫的《修士》和俄

罗斯詩人与作家們的許多別的有关高加索的作品．东方的主题也进入了俄罗斯絵画中——在这方面我們首先想到維列希察金（取材自中亞細亞人民的生活)的圖画．

格林卡(如果不算他的前輩的某些胆怯的尝試的話)首先把东方的形象吸取到音乐里：在40年代里，«魯斯蘭与柳德密拉»中的«东方舞»首先鳴奏起来．格林卡的这条創作路綫在他的信徒們——“新俄罗斯学派”的作曲家們——那里得到了更进一步的發展．他們所創作的“东方”音乐作品中最优秀的作品就是巴拉基列夫的«回教徒»和«塔瑪拉»，«伊戈尔王»中的波罗維茨場面，特別是«舍赫拉查达»．在这种情况下，«舍赫拉查达»的题材是取自阿拉伯童話的这一情况并沒有重大的意义．我們留心地欣賞李姆斯基-柯薩科夫这天才的組曲，就会在它里面首先听見高加索和中亞細亞民間音乐的回声．不是以原来的民歌旋律的形態出現，在«舍赫拉查达»中并沒有民歌旋律而是以現在仍旧存在于苏联各东方共和国里的那些音調的形態出現的．这就是說：李姆斯基-柯薩科夫繼格林卡之后[1]，拟定了把我国东方人民的音乐艺术同偉大的俄罗斯音乐文化結合起来的道路．

李姆斯基-柯薩科夫只能拟定这些道路，只有在我們的时代，文化在从前沙皇俄国的“疆土”内蓬勃發展的时代，才开創了紧密地溝通俄罗斯艺术和兄弟苏維埃共和国艺术的可能性，音乐文化在这些共和国里正在發展着，首先依靠着俄罗斯古典音乐的經驗，在这种意义上，李姆斯基-柯薩科夫的交响音乐对于东方各共和国的作曲家們說来是有巨大意义的．他們正在从像«舍赫拉查达»那样的作品中学習把他們自己的音乐語言的独特性同俄罗斯音乐古典作品的高尙傳統結合起来．

---

[1] 我們說“繼格林卡之后”，是因为«魯斯蘭与柳德密拉»的东方音乐，实际上有着同样的泉源．我們講的是«波斯合唱»，它可以被称为«阿塞拜疆合唱»，因为这首合唱曲的旋律在今天也在苏維埃阿塞拜疆鳴响着．

第二章

标题交响乐作品

俄国古典作曲家的現实主义思想和他們的把音乐艺术同生活联系起来的意向，很自然地使他們傾向于标題音乐．我們已經指出过．李姆斯基-柯薩科夫除了标題作品之外，还写过一些“非标題的”作品．可是，我們也已經說过：在李姆斯基-柯薩科夫的标題音乐与非标題音乐之間，并沒有一条不可踰越的界限．不錯，他有一些不容易在其中發現标題性因素的作品(«第三交响曲»)但是，也有更多的作品，它們沒有作者所宣布的确切的标題，但是却显然包含有标題性的因素．«小交响曲»、«西班牙随想曲»和«船夫曲»就是这样的．

本章探討的只是具有作者自已所下的确定的标題的那些作品．这些作品就是交响音画«薩特科»、交响組曲«安塔尔»和«舍赫拉查达»、兩首不大的交响乐曲«童話»和«明朗的节日»．«西班牙随想曲»和别的虽帶有明显的标題性因素，但是却沒有作者所标出的标題的作品都沒有包括在这一章内．歌剧的交响乐片段也另闢一章来討論，虽然它們由于和剧情有关联而十分明显地有着标題性的内容．

«薩德科»

交响管弦乐音画 作品第5

初稿——1867年，定稿——1891—1892年❶

弗·瓦·斯塔索夫在1861年初写信給米·阿·巴拉基列夫說：

❶本書根据定稿来評述李姆斯基-柯薩科夫的作品．

“不久以前，安东的海洋交响曲❶強烈地誘惑了您，而从不久以前跟您的談話中我看到了：…这个題材不仅是使您感到一时的兴奋和激动，而是实际上像一根釘子一般深嵌在您的心中．我覚得：……您很快就会終于轉向您为它而誕生在这世界上的那件事業：音乐——俄罗斯的、新穎的、偉大的、前所未聞的、前所未見的……．如果是这样的話、那末、魯賓什坦留在您心中的那根釘子就应該有一天变为俄罗斯的水上神話．您可以想像到我的快乐：近几天来我偶然發現了一个帶有您所需要的全部詳細情节的俄罗斯題材．这是一个用詩写成的童話，从某种观点看来，这几乎是唯一关于諾夫哥罗德的客人(商人)薩德科的童話．我并不是在說：您必須把这个童話写成一部交响曲……但我确信并且曉得：假如有一天您会創作您曾經对我談过的那部交响曲的話，在那时候我的童話大概会供給您一些最出色的細节．”接着斯塔索夫就簡略而又認真地用一些引文对巴拉基列夫闡述关于薩德科的壯士歌的一个变体作品．按照这首卓越的諾夫哥罗德壯士歌来創作一个音乐作品的意圖就这样第一次出現了．

巴拉基列夫并沒有采納他的朋友的建議，可是斯塔索夫的这个主意并沒有埋沒掉．它从巴拉基列夫那里(或者是間接从斯塔索夫那里)轉到对这首壯士歌的題材深感兴趣的穆索尔斯基那里．据李姆斯基-柯薩科夫說：«薩德科»曾經是“他（穆索尔斯基——索洛甫磋夫注)指的創作計划之一”．可是穆索尔斯基归根到底也放弃了写«薩德科»的意圖并把这題材交給李姆斯基-柯薩科夫．

巴拉基列夫集团的成員对壯士歌«薩德科»所發生的強烈的兴趣是最可以說明一切的．我們已經指出过：60年代民族自覚的增長、其中也表現在先进的俄国知識分子对祖国的历史，对俄罗斯民間艺术的巨大注意上．壯士歌这种出色的俄罗斯人民的英雄叙事詩自然就吸引了民間創作研究者和艺术家們的注意．

---

❶ 安・魯賓什坦的交响曲«海洋»．

諾夫哥罗德的梯形琴琴师薩德科是民間英雄叙事詩的最富于詩意的形象之一。这首描写諾夫哥罗德的客人的壯士歌的題材吸引了李姆斯基-柯薩科夫，这是毫不奇怪的。❶ 同巴拉基列夫商討后，他就決定用一首不大的音画来体現这首壯士歌的形象。

这首諾夫哥罗德壯士歌的題材的命运很可以說明巴拉基列夫派在60年代进行創作活动时周圍的气氛。«薩德科»的構思是在这集团里产生出来的，而李姆斯基-柯薩科夫这首交响音画的出現，在某种程度上也要归功于这个集团的其他参与者。在这里应当特别指出斯塔索夫的作用。他不仅提供了創作«薩德科»的主意。在斯塔索夫的手稿中还發現了«薩德科»的大綱，这个大綱是由斯塔索夫的手笔写成的，帶有李姆斯基-柯薩科夫的注解。后来，过了差不多三十年之后，李姆斯基-柯薩科夫还和斯塔索夫通信討論民間叙事詩歌剧«薩德科»的大綱。

講到这首音画，就不能不提起民間叙事詩歌剧«薩德科»(开始写于1894年，完成于1896)。李姆斯基-柯薩科夫在这部民間叙事詩歌剧中采用了这首年青的交响乐曲的基本主題作为最重要的主导动机。因此我們就可以很清楚地想像到"第一个"«薩德科»的每一个主題的構思和意义。因此就很容易考究出这首壯士歌的情节如何在音乐形象的变化和發展中展开着。

熟悉歌剧«薩德科»的听众不会在这首交响音画中找到許多他們在民間叙事詩歌剧中所熟悉的那些情节。在交响乐«薩德科»中沒有古代的諾夫哥罗德及其狂热的生活与各色各样的居民，沒有薩德科

❶ 我們可以設想李姆斯基-柯薩科夫在更早一些的時候就已經知道«薩德科»的題材。李姆斯基-柯薩科夫在戰船金剛石号上环球航行的几年內1862—1865(那时他不过是一个从海軍士官学校畢业出来的少尉候补生)經常閱讀；其中可注意的是：他貪婪地研讀了別林斯基全集。別林斯基論述这部諾夫哥罗德壯士歌的那篇長文也收在这文集內。很难想像这篇文章沒有引起李姆斯基-柯薩科夫的注意，他是从少年时代起就热爱俄罗斯民間艺术的。

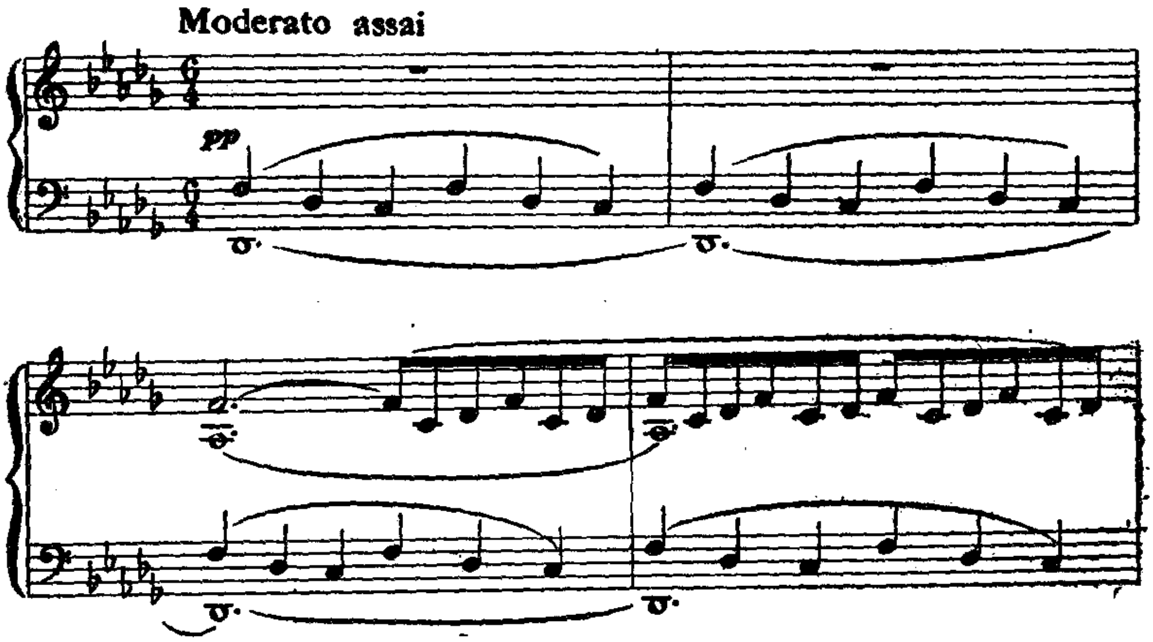
同諾夫哥罗德的頑固分子的斗爭，也沒有海王的女兒沃尔霍娃公主那富于詩意的形象。李姆斯基-柯薩科夫在这首年青的乐曲中只限于描写这古代俄罗斯壯士歌的一个插曲❶．总譜上作者的簡短序言談到«薩德科»的構思：

“諾夫哥罗德的客人薩德科的船出了海．按照抽籤，薩德科被抛进海中献給海王．船在海上飄蕩……薩德科一个人帶着他的梯形琴留在船上，海王就把他帶到自己的海底王国里．而在这海底王国里正举行着盛大的宴会：海王把他的女兒嫁給奥基安海神．他強迫薩德科彈琴，海王和他的海底王国的一切人都舞蹈起来．奥基安海神由于这次舞蹈而激动起来，就开始摧毁和弄沉船只……可是薩德科把梯形琴上的弦拉断了，舞蹈停止了，海也安靜下来”．
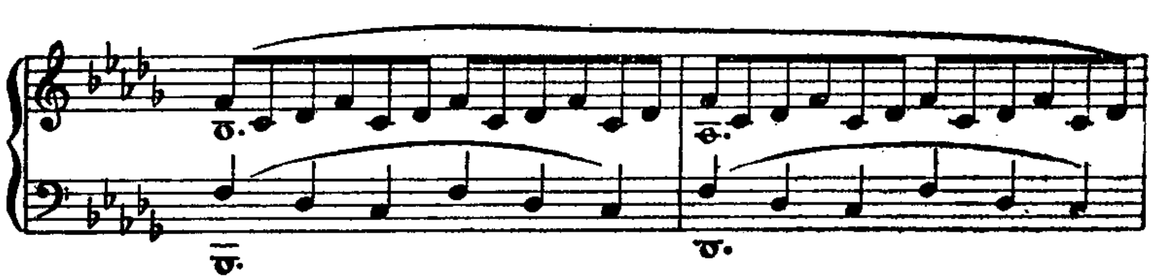
李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中說过：“我的幻想曲的形式是根据我所选擇的情节而形成的……”

一幅壯丽的音的風景展开着这首音画：

例 1



❶ 在音画«薩德科»最初的版本里，曾經有过这一个小标题：“壯士歌中的一段插曲”．
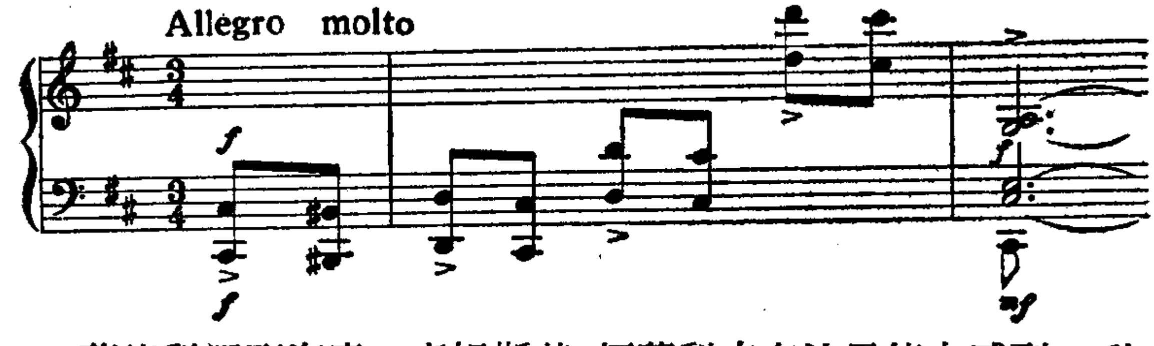


藍色的奥基安海的浪濤在均匀地、从容不迫地起伏着.但这却是充滿了潛力的安靜.彷彿暴風雨就要来临,而水的自發力的整个雷霆之势將要出現.

我們很难不讚歎这位初从事創作的年青作曲家所發現的这个音乐形象的生动和富有詩意.李姆斯基-柯薩科夫在他那真正天才的"音乐海景"中并沒有采用通常的手法.他避免了音的直接模仿,并沒有模拟浪濤的喧囂或海水的嘩啦声.李姆斯基-柯薩科夫找到了引起听众幻想的另一种手法.引子的音乐是从一个簡短的(只有三个音)动机發展起来的.这个动机的严格的簡洁性和节奏的严格的質朴性給人一种沉着有力的印象.这个基本动机以各种新的和声与音色色彩加以丰富的同时,并沒有失掉它的外形.那种無穷無尽和一望無际的印象——海是永远动着的,永远变化無定的,而同时又永远是一模一样的——正是因此而产生出来的.

海王把薩德科引到海洋的深处,速度急剧地变換着.一个短的动机神速地飞躍而出,从一种乐器轉到另一种乐器上:
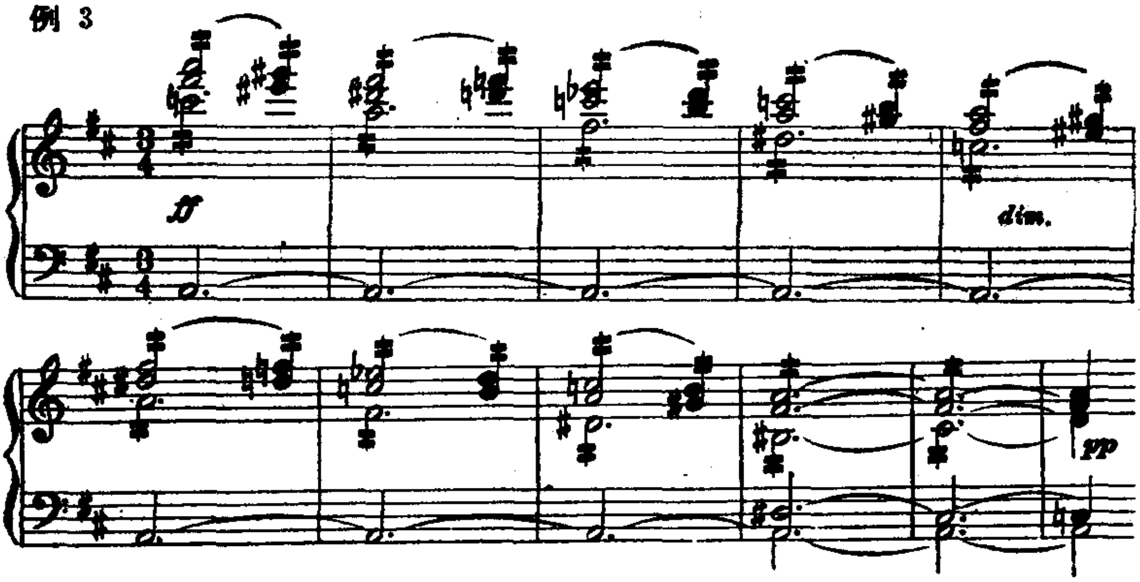
例 2



薩德科沉到海底.李姆斯基-柯薩科夫在这里使人感到一种很質朴的、而同时又是很罕有的音乐形象的画面性.这就是一連串的和

弦；它們的上声部按照一种異乎寻常的音阶进行着，全音和半音音程在这音阶中相互交替着：
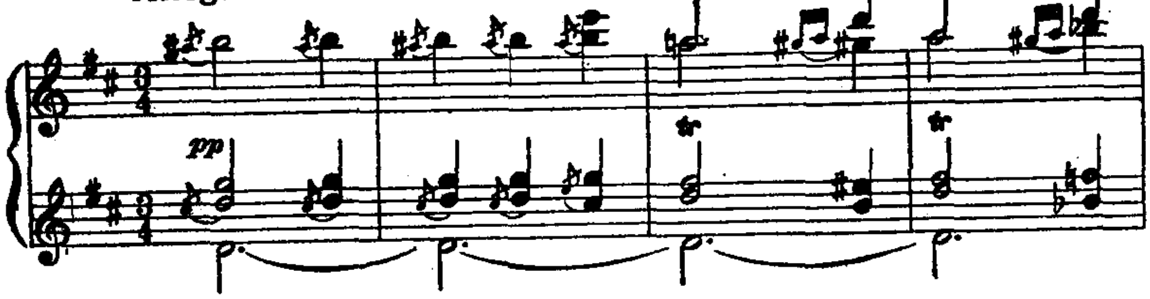
例 3



这段音乐給人一种几乎像看得見一般清晰的迅速下降的 印 象．
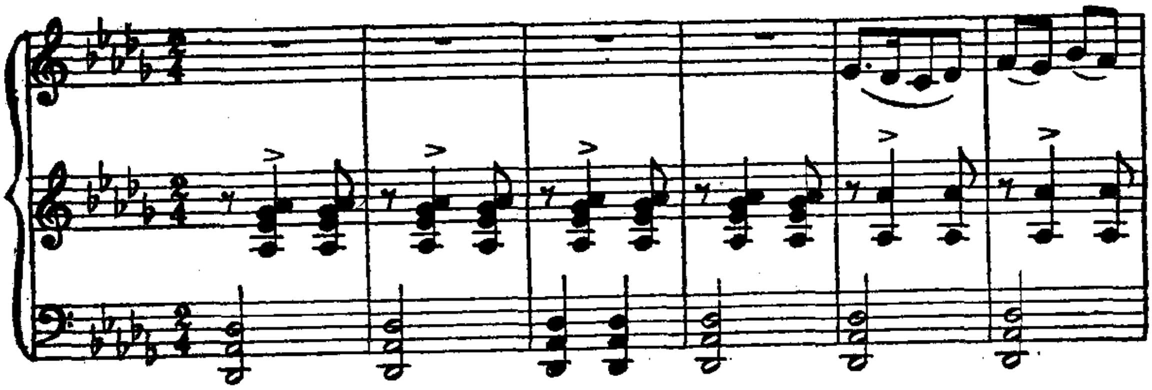
海王的宴会，金魚在婀婀娜娜地起舞：

例 4 Allegro
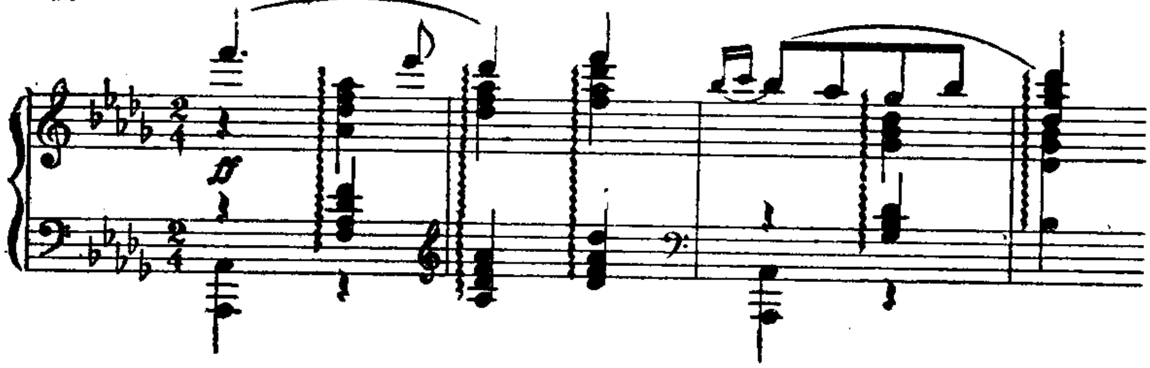


海底王国的神奇現象接連地出現．薩德科徇海王之請开始彈奏．一个質朴而又节奏清晰的舞蹈旋律在从容不迫的梯形琴（管弦乐队中的豎琴）声的襯托下出現：

例 5



它被另一个非常諧和的主題代替了——这就是薩德科对海王唱的頌歌．在它里面很容易感覺到李姆斯基-柯薩科夫自己曾指出的“俄罗斯豪勇的某种命运”，現在薩德科的梯形琴又按另一种情調——用匀整、庄重而又响亮的和弦——奏鳴着：

例 6



舞蹈越来越快（李姆斯基-柯薩科夫这首交响乐詩的这一部分只是建立在上述兩个旋律的發展的基础上）……整个乐队猛烈地一击——薩德科拉断了梯形琴上的弦……又重新是一幅平靜的海的图画．《薩德科》的音乐内容就是如此，这种音乐内容是完全切合作者的标題的．

《薩德科》并不是李姆斯基-柯薩科夫的第一个交响乐作品．在《薩德科》之前就有了一部交响曲和一首管弦乐的《塞尔維亞幻想曲》．可是，李姆斯基-柯薩科夫只是在《薩德科》中才开始成为一个有固定而又異常独特交响乐風格的作曲家，成为一个有明确的創作思想方針的艺术家．后来很容易从李姆斯基-柯薩科夫的創作中看到的那些最重要的傾向，正是在《薩德科》中極明显地表現了出来．这首先就是我們已經講过的那些特征：音乐語言和那些多半是取自民間詩歌的題材的标題性和人民性．

在李姆斯基-柯薩科夫的音乐中，除了这位諾夫哥罗德航海家的形象之外，还有大自然的形象．在《薩德科》中，这就是在李姆斯基-柯薩科夫的少年时代里，在环球航行的年代里吸引了他的那种水的自然力．李姆斯基-柯薩科夫后来还在自己的創作中描写过別的自然現

象和自然力，这里我們还需要着重指出：他首先描写的是俄罗斯的大自然。鮑·弗·阿薩菲耶夫在談到李姆斯基-柯薩科夫时說："这位作曲家的那描繪俄罗斯大自然的音乐，堪与那些优秀而又練达的俄罗斯風景画大师們的画中詩相匹敌"。

在李姆斯基-柯薩科夫那里，对于幻想的事件的描述往往是和音的風景結合起来的。«薩德科»中的"藍色的奧基安海"是有着令人惊異的色彩的音画。同时，李姆斯基-柯薩科夫这首乐曲的最初几个音，就把听众帶进了一个民間幻想的神秘而又奇妙迷人的世界里。阿·恩·謝洛夫談到«薩德科»时說："这种音乐真正把我們帶到浪濤的深处，这是某种'水的'，'海底的'情境，它是如此微妙，以致無論用什么語言也無法表达任何类似这样的情境。您透过海上波濤的神秘环境，就会看見年老的海王……和他的客人們那也不知是壯偉还是可笑的形象如何正如幻影一般地出現……"

諾夫哥罗德的客人薩德科的形象在这首交响音画中并沒有描写得像在許多年以后的歌剧中那么完整。但我們仍然有理由說：李姆斯基-柯薩科夫的这首乐曲乃是这部古代俄罗斯壯士歌的思想的初次体現。

从«薩德科»起（用阿薩菲耶夫院士的話来說），"作为認識現实并表現智慧、灵机和豪勇的漫遊主題"就进入了李姆斯基-柯薩科夫的創作里。事实上，薩德科并不是一个普通的幸福"商客"。民間幻想作品在他身上加以詩化的并不是这一点。薩德科乃是俄罗斯人的勇敢、精神的豪邁和求知心切的体現。薩德科并不是一个孤独的英雄。薩德科乃是一个出自人民并同人民有联系的人。他走上他那危險的旅程，不仅是因为他那大胆的、爱好活动的天性所促使。薩德科还想到諾夫哥罗德的福利，想到祖国的福利。对于这一点必須有所补充，因为：薩德科不仅是一个無畏的航海家，而且也是一个用自己的演奏征服了海底王国的歌手和琴师，一个具有出色的創作天才的人民艺术家。毫

無疑問，必須这样来理解这部諾夫哥罗德壯士歌的思想——这种思想使人想起別林斯基的一句出色的話:“人民的理想表現在民間幻想作品的幻想中，人民的理想可以用来衡量人民的精神和美質.”

这部諾夫哥罗德壯士歌的思想在李姆斯基-柯薩科夫的音画中得到了虽然是扼要的但是深刻感人的体現.

«薩德科»無論就構思或者就構思的体現而論，都是一个民族的作品.李姆斯基-柯薩科夫在«薩德科»——他的第一个重要作品——中是作为一个进步的俄罗斯艺术家、作为一个在自己的創作中歌頌俄罗斯人高尙的面貌的真正“60年代人”而出現的.

«安　塔　尔»

交响組曲（第二交响曲）作品第 9
初稿——1868年，定稿——1897年.

李姆斯基-柯薩科夫在他那包括了差不多他的整个創作生活的卓越的回忆录(«我的音乐生活»)中写到他在1867至1868年冬天的工作时說:“……我按照巴拉基列夫和穆索尔斯基的意見研究了森科夫斯基(勃拉姆别烏斯男爵)的美丽的童話«安塔尔»，打算根据它的情节写一部交响曲或交响詩.”

奥·森科夫斯基——当时的一位著名的記者(通常用“勃拉姆别烏斯男爵”的笔名来写作)和阿拉伯語言学專家[1]——在童話«安塔尔»中采用了阿拉伯民間創作的題材，而且在相当大的程度上还采用了他很熟悉的东方的叙述風格.

李姆斯基-柯薩科夫为了体現森科夫斯基的童話，就选擇了巨大的四乐章作品形式.起初李姆斯基-柯薩科夫把«安塔尔»称为**交响曲**(第二).可是，«安塔尔»后来被改称为**交响組曲**.

[1] 本文的任务使我們不能对森科夫斯基加以总的評述，森科夫斯基在其文学活动中絕不是特別有原則性的.

森科夫斯基的童話和李姆斯基-柯薩科夫的組曲的主人公就是年青的阿拉伯人安塔尔.

薩姆沙漠[1].在古代台德摩尔(帕里米拉)的廢墟中——"安塔尔[2],这草原之美、胜利的宝劍、友誼的露水和綠蔭如盖的好客的柏树. 他曉得到那里就会找到胆敢欺負他或者他的部族的那些人……他在沙漠里从一百个阿拉伯騎士的貪婪和背信弃义中保衛着你們,并和你們一起分吃最后一把燒熟了的谷子……

"安塔尔永远离开了人們.他为他們流了自己的血,牺牲了財产,为他們浪費了自己的爱情和友誼.而他們竟然背叛了他!……距离是这样長,憑他的脚是走不到人的住所的."

安塔尔很餓.但是,在薩姆沙漠的沙土里和在台德摩尔廢墟中又能找到些什么呢?突然間安塔尔發覚了一头羚羊,从这古城的廢墟中奔向远处.安塔尔的坐騎不待主人的命令就开始追逐.在安塔尔和那头羚羊之間的距离逐漸縮短.看看他就要赶上这头疲乏的畜生了.可是,在这时候傳来了一陣可怕的喧鬧声,在安塔尔的头上出現了一只可怕的大鳥.安塔尔看見它也在追逐着那头羚羊.安塔尔不去捍衛就不能保住那头羚羊:他的矛击中了这只可怕的大鳥.大鳥几乎墜到地上,它用翅膀擦着地面,刮起了一陣塵土,胸部帶着安塔尔的矛飞走了,消失在远处了.

当塵土平息下来的时候,安塔尔看見那头羚羊在自己脚边,用感

[1] 李姆斯基-柯薩科夫写在总譜上的序言,扼要地闡述了《安塔尔》的标題內容.本文根据斯塔索夫在《安塔尔》的一次演奏中所作的說明,更詳細地闡述《安塔尔》的內容.斯塔索夫的說明是在李姆斯基-柯薩科夫生前發表的.显然,是他所同意的,这个說明無疑是一种《安塔尔》作者的解釋.我們也从森科夫斯基的童話中引用不多的引文,使讀者了解曾經激起李姆斯基-柯薩科夫的灵感的那些形象.

[2] 括号內的句子可以在对《安塔尔》的标題的闡述中看到,它們是引自森科夫斯基的童話的.

激的目光看着他.由于惊訝，安塔尔叫起来，这时候那头羚羊就消失在台德摩尔遺留下来的石堆中。

又疲乏又飢餓的安塔尔在台德摩尔宫的廢墟中睡着了。他在一个巨大而又奢华的宫室里醒来，周圍都是帶着七弦琴和鈴鼓的奴隶和女郎。

安塔尔知道他是在台德摩尔女王——仙女[1]（善良的女巫）居尔-娜查尔—的宫殿里。吃飽了丰美的食物之后，安塔尔想感謝仙女的殷勤招待；但是不能看見她，只能听見她从帳幔后面傳出来的声音。

仙女对安塔尔說：許多世紀以前，女巫罗勒-罗赫就已經在台德摩尔建立了一个富有温和精神的王国。現在居尔-娜查尔正管理着它.台德摩尔只是看来像座廢墟，而实际上却是一个有着美妙的房屋和花园的城。只有台德摩尔的女王才能使凡人的眼睛看得見这个奇妙的城。

仙女感謝安塔尔救了她：羚羊是她变成的，安塔尔把她从那只可怕的大鳥的追逐下拯救了出来。而那只巨鳥就是憎恨这个富有温和精神的王国的惡毒妖魔贊吉尔。他不能侵入仙女的王国，但居尔-娜查尔却不小心地远离了台德摩尔，險些死在变化成一只大鳥的贊吉尔的毒手里.現在台德摩尔的居民已經不再怕贊吉尔了，他墮在海里并且將要躺在海底受苦一千年。

仙女說："現在安塔尔应該回到人間去"。安塔尔反对，——为什么要回去呢？他从人間，除了屈辱之外，甚么也沒有遇到。

仙女对他說：他回到人間之后，就可以尝試到三种人生的欢乐，第一是复仇的欢乐；第二是权力的欢乐；第三是……欢乐……

安塔尔沒有听完仙女的話.复仇的欢乐！是的，如果他能向自己

---

[1] "仙女"（Пери）原意是伊朗神話中的謫降天使（女身，有兩翼），被逐出天堂下凡保衛人类，和本文中的含義不同。——訳者注。

的仇敌复仇，他会幸福的。居尔-娜查尔准备帮他的忙。

安塔尔睡着了，又重新在台德摩尔的廢墟中醒来。他的馬、弓、馬刀和新的矛——仙女居尔-娜查尔的礼物——都在他身边。安塔尔帶着这根奇妙的矛接連地战胜了他的仇敌和敌視他的部落的那些部落。

过了几年——安塔尔又重新在台德摩尔女王那里。他已經不滿足于向敌人复仇了。

仙女对他說："还有兩种人生的欢乐——权力的欢乐和……的欢乐……"

安塔尔又沒有听完居尔-娜查尔的話。他想尝試权力的欢乐。

过了几年，安塔尔又重新在居尔-娜查尔的宮室里，重新听見她从帳幔后面傳出来的声音。权力也沒有使他幸福。

現在，他終于从仙女那里知道：第三种人生的欢乐就是爱情的欢乐。

爱情！不，安塔尔是注定不能享受这种欢乐的。已經是很久以前的事了，在第一次拜訪台德摩尔的廢墟和居尔-娜查尔的宮室之后，他从薩姆沙漠回到人們那里去，在岸边看見一个游牧姑娘，蒙着藍色的面紗，"每当微風吹拂的时候，从面紗后面閃現出一个比滿月还要光輝、还要美妙的臉兒。"她听完了安塔尔永远爱她的誓言后，就告訴他次日在同一个地方相会。可是，次日他既沒有看見那美丽的游牧姑娘，也沒有看見大概是她所屬的那个部落的帳篷。从那时候起，安塔尔就不断地回忆和想念着她。他只有和她在一起才会幸福，然而，当然，他永远不会找到她了。

当安塔尔說着的时候，帳幔拉开了，安塔尔看見了他想望了那么多年的蒙着藍色面紗的游牧姑娘。这就是仙女居尔-娜查尔……

無憂無慮的幸福岁月来临了。有一次，安塔尔經过考慮后对自己的爱人說："爱情的欢乐也不可能是永恆的；当你發覚痛苦已經混和

了愛情的时候，就使我的生命熄灭掉；你發誓你將完成我的願望”.仙女沒有立刻就回答他.可是，居尔-娜查尔終于怀着内心的痛苦，用顫慄的声音說：“我發誓！”

又过了几年.仙女發覚了安塔尔越来越厉害地想着远离这奇妙的宫殿和台德摩尔的花园的某处地方.她明白他在想望着沙漠，想望着回到人間去.她記起了那个誓言，就用最后的一吻夺去了安塔尔的生命.而安塔尔就永远睡在她的怀里……

几个世紀过去了——而居尔-娜查尔却日日夜夜在她的爱人死去的那个地方度着她的岁月……

不能否認这个标題的某些人为性和非独立性.森科夫斯基那样熟悉的这一东方的主題是用拜倫式的情調来加以潤飾的.脱离人間的、孤單單的安塔尔的形象，令人想起查尔德·哈罗尔德[1]的流浪.不过，鲍·弗·阿薩菲耶夫当然是对的，他着重指出，絶不能把“安塔尔”中的流浪性主題完全归結为拜倫主义.阿薩菲耶夫写道：“在这里，在«安塔尔»中，漫遊的主題(既是奥德賽式的、拜倫式的，也是很富于俄罗斯情調的、人民的)还通过詩的艺术同东方与东方情調的折射結合起来，这种詩的艺术使李姆斯基-柯薩科夫接近于格林卡及許多俄国詩人、作家、艺术家和音乐家.”

但是，無論是森科夫斯基的童話，或者是«安塔尔»的标題，都避免不了西欧浪漫主义文学的重大影响，这仍然是無可爭論的.在森科夫斯基的童話的音乐体現中，西欧音乐艺术的傑出作品——柏辽兹的«幻想交响曲»和«哈罗尔德在意大利»——的影响当然也是很明显的.像在上述的交响曲中一样，«安塔尔»的所有乐章都是用同人物形象相关联的共同主題材料統一起来的.同样無疑地，安塔尔的主題是用浪漫主义的格調加以潤飾的.

这位二十四岁的年青作曲家(他实际上才跨出創作的第一步)受

[1] 查尔德·哈罗尔德是拜倫同名長詩中的主人公.——譯者注.

到了西欧艺术最卓越和先进的大师之一的某些影响，这是不用奇怪的. 指出这一点则更重要得多：«安塔尔»就其基本傾向来説，就最主要的風格特征来説，是从屬于格林卡的傳統的. 在«安塔尔»中，同样有着«薩德科»中的"魯斯蘭式的"史詩式的戏剧創作手法以及平静的、富有画面性的叙述風的情节的展开.

在«安塔尔»中也有着我們在序言里已經講过的那种特徵——东方的音乐色彩，指出这一点也是同样重要的. 在这里必須着重指出，西欧音乐的浪漫主义并沒有这种特征，这是俄罗斯音乐艺术的特点. 不錯，西欧的某些作曲家也追随着俄国作曲家們而采用过东方的題材；但在他們的作品中，除了个别例外，东方的音乐形象都不外是一种奇異的音乐，它远沒有表現出东方民間艺术原来的風格.

这部組曲完全符合森科夫斯基的童話的內容，是由四个乐章組成的. 李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中談到第一乐章的时候写道：在«安塔尔»中……第一乐章是一段跟着另一段的故事情节的自由的音乐描綸，这些故事情节是用音乐中到处貫穿着的安塔尔的基本主題連結起来的."
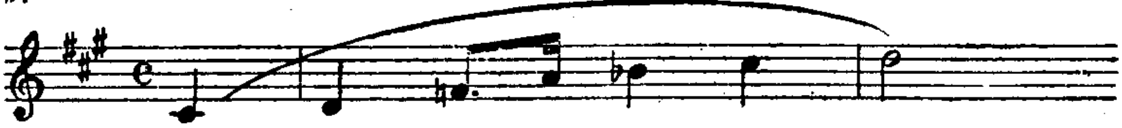
第一段情节是安塔尔和羚羊的相遇. 引子的主題——沙漠的音乐形象是美丽如画的. 管乐器（大管和法国号）那音調悠長、森严的和弦和定音鼓那低沉的敲击声造成一种隐藏着的憂虑的情緒：

例 7
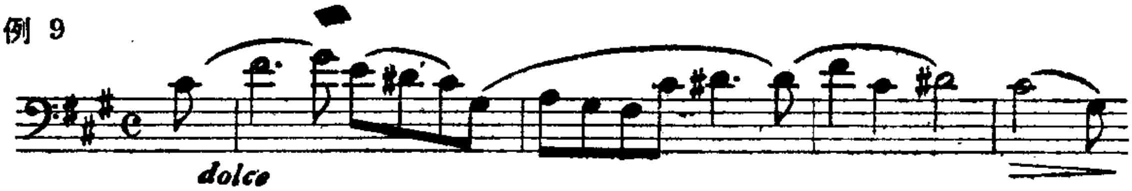


从一种乐器轉到另一种乐器的那个簡短而又从容不迫的动机使人想像到辽闊的荒野，無論你眼看什么地方——到处都是一望無际的單調的沙漠：

例 8



定音鼓的敲击沉寂下来．一个短时間的休止——和安塔尔的形象相关的整个組曲的基本主題出現了．这是一个諧和的、沉思的、有点憂郁而同时又是坚毅的旋律：

例 9
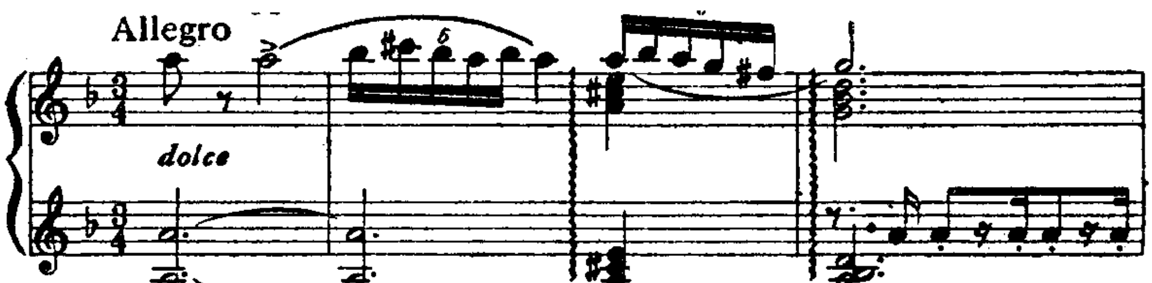


它一次又一次地再現着，和沙漠主題的第二动机（例8）相互交替着．

女巫居尔-娜查尔的主題——一个具有明显的东方風格的温柔而又怪異的旋律——和安塔尔的主題被一段不長的休止分隔开来．这个主題是屬于李姆斯基-柯薩科夫本人的．然而，有趣的是：在創作了《安塔尔》之后过了許多年，李姆斯基-柯薩科夫的一个朋友說：居尔-娜查尔的主題差不多恰好和真正的阿拉伯曲調吻合！这是李姆斯基-柯薩科夫深刻地"熟悉"东方音乐世界的例子之一．

居尔-娜查尔的主題在非常独特的音色中出現——在法国号持續的音响、豎琴的柔和的和弦以及小提琴那节奏急剧的伴奏襯托下的長笛独奏，在这里自然地使人联想到羚羊的飞馳：

例 10



下一段就是安塔尔同妖魔贊吉尔斗爭的場面．裝上弱音器的弦乐器奏出的低沉單調的音——这就是一只沉重地飞着的大鳥振翼的

响声.那个被管乐器重复了許多次的簡短的动机,鮑罗丁恰当地称之为巨大的猛禽的“啄食”:

例 11
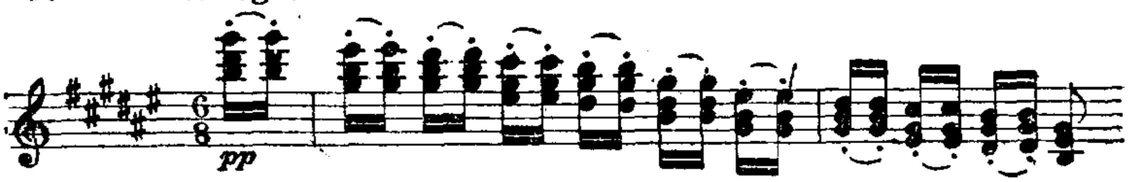


严重的瞬間到来了:看看那只大鳥就要抓住它的獵物.在音乐中出色地表达了贊吉尔的惡毒的胜利和疲乏的羚羊的災难. 長笛和小提琴短促的“嘯声”——安塔尔擲出了矛.管弦乐剧烈的和弦,帶着鈸的响亮的打击声——那条矛击中了目标!受伤的鳥慢慢地飞走——弦乐器的沙沙声漸漸平静下来,最后一次听見贊吉尔的刺耳的动机.

李姆斯基-柯薩科夫就这样用几个簡洁而又互相对照的画面叙述了使安塔尔和居尔-娜查尔相遇的事件.
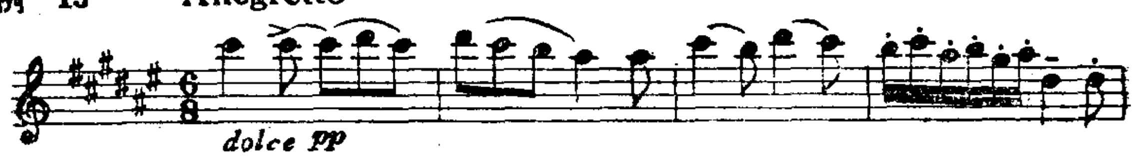
第一乐章主要的、最丰富生动的和具有重要艺术意义的乐段是用居尔-娜查尔和安塔尔的主題簡短的再現来展开的.这中心乐段的富有特色的音乐形象就是長笛的輕盈的“飞来飞去的”和弦;它們不止一次地再現着,造成一种神秘的气氛:

例 12 Allegretto



台德摩尔女王的地下宮室中的場面并沒有像引子那样具体的形象性.但是,在这里也不难看出情节在其中展开的那种音画的更替.差不多整个中心乐段都建立在一个从容不迫的諧和而又壯丽的旋律的發展上:

例 13 Allegretto
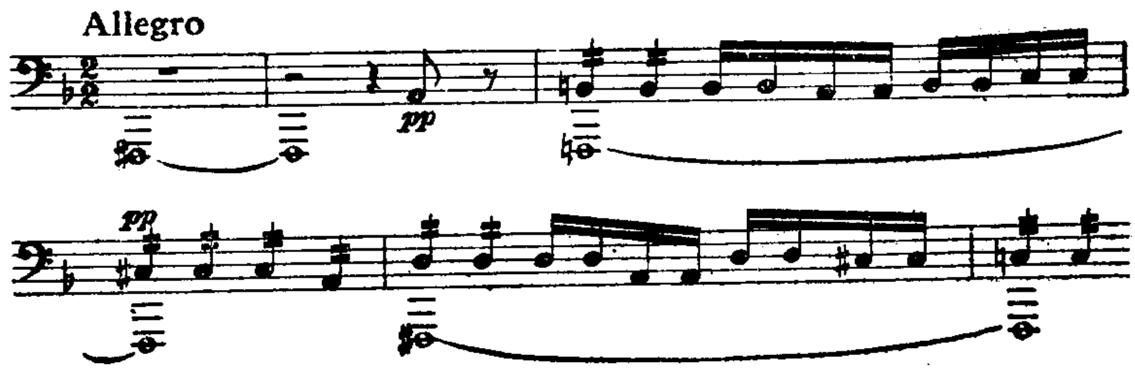


这是李姆斯基-柯薩科夫取自亞·波·鮑罗丁所藏的一本«阿尔

及利亞曲調集»❶的一个阿拉伯主题(«安塔尔»第三乐章的一个主題也是取自这本集子的).听到它,就会想像到那嬌柔無力的、極优雅的东方舞.对中心乐段正是这样来理解,这乐段使人想起創作在二十年之后的«舍赫拉查达»的第三乐章(«王子与公主»).这宁静的舞曲只是在中心乐段結束时才突然被豎琴的終止句所代替——安塔尔听見女巫居尔-娜查尔的声音.居尔-娜查尔和安塔尔的主題又重新出現在簡洁的結尾中再一次重复沙漠的主題和安塔尔的主題.結尾的情节構思就是:曾經进入了居尔-娜查尔的宫室的安塔尔又重新一个人在薩姆沙漠里.

第二乐章——«复仇的欢乐»——安塔尔同敌人作所向無敌的战斗的画面.第二乐章是用一个急促而又不祥的引子主題开始的:

例 14



随着引子主題出現的是我們已經熟悉的安塔尔的主題.这部組曲的整个第二乐章都是建立在这个主題及其个别音調(以及引子主題)的發展上的.安塔尔的主題在这里具有一个威武而又严峻的气

❶ 該集的編者弗·薩里瓦多尔-丹尼埃尔是前世紀法国最先进的音乐活动家之一.在信仰上作为社会主义者的薩里瓦多尔-丹尼埃尔是巴黎公社的积極參与者·教育委員会任命他为音乐学院院長.薩里瓦多尔-丹尼埃尔在公社最后的日子里,拿起武器參与巷战并中彈身亡.薩里瓦多尔-丹尼埃尔在阿尔及利亞住了許多年,这些年代都用来研究阿拉伯文化,首先是阿拉伯音乐·因此,李姆斯基-柯薩科夫借用了薩里瓦多尔-丹尼埃尔歌集中的主題,就把眞正的民間曲調帶进自己的音乐里,这些民間曲調是这位民主主义音乐活动家、对阿拉伯民間音乐艺术有深刻了解的專家所搜集的.

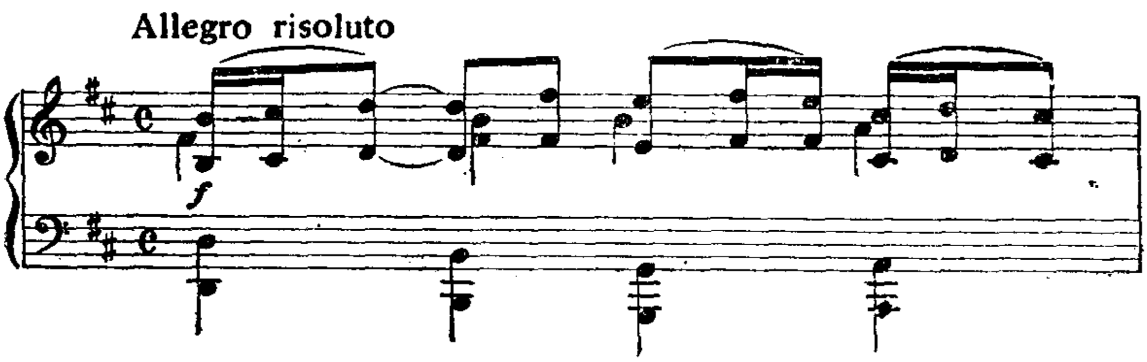
貫.它只是在那簡洁的結尾中才在緩慢的进行中,在双簧管和小提琴柔和的音响中出現.作者的記号是 dolce e lamentoso (温柔而又怨訴地),它充分明显地闡明了組曲的基本主題的这次出現的意义:安塔尔在向仇敌的复仇中得不到欢乐,憂愁、不滿足和失望的感觉又重新籠罩着他。

就内容的重要性和創作思想的力量而論,光彩的富有画面性效果的第二乐章显然是不亚于第一乐章的.

第三乐章——«权力的欢乐»——更为成功(虽然它和第一乐章并不是有同等价值的).李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中写道:"我覺得,表現权力的……欢乐的可能性被我依靠了外表方面恰当地理解为……东方統治者奢华的环境".

在第三乐章中有兩个新的主題.一首有力的胜利进行曲展开着第三乐章.这部組曲的情节構思的意义是很明显的:这就是一个雄強的«东方統治者»的形象,安塔尔按照仙女的意志而成为这样的統治者:

例 15



一个真正的东方旋律(也是取自薩里瓦多尔·丹尼埃里的歌集的)代替了那个有力的进行曲主題:

例 16



它給人一种有点富于幻想而又嬌柔無力的歌曲的印象．也許这就是伴随着舞蹈的歌曲．無論如何，当它在木管乐器和隐約可聞的定音鼓、三角鉄、鈴鼓、鈸以及大鼓的鼓击声的、优雅而又富于舞蹈風的三連音固定低音的背景下，由小提琴和大提琴奏出来的时候，听众正是这样来理解它的．

在法国号、長号和大号的雄強壯丽的音响中出現的那个我們已經認識的安塔尔的主題連接着这些新的主題．

李姆斯基-柯薩科夫用来刻划“东方統治者奢华的环境”的那組形象就是如此．

第四乐章——«爱情的欢乐»——在这首組曲的劇作構思中占着特殊的地位．这是作曲家所叙述的音乐故事的一个抒情的尾声．在这里也不难覺察出富有特色的柯薩科夫式的画面性．但是，在«爱情的欢乐»中也有另一种使它不同于这首組曲的其余三个乐章的特点，这就是細致敏銳的心里刻划．阿薩菲耶夫在論述«安塔尔»的时候，找不到确切的句子来表达“与美的相会，那时候，一个人睁开眼睛看世界，而心灵正像在春天里一般地心花怒放”．我想阿薩菲耶夫正是想像到«安塔尔»的最后乐章才写了这句話的，在这乐章里，李姆斯基-柯薩科夫真实地表現了幸福的爱情的狂喜．甚至可以說：最后乐章（很难叫它做結束乐章——它是如此不像交响乐套曲式通常的結尾）的音乐充滿了生活的欢乐．不过这种欢乐不是用狂烈的、激动的色調，而是用宁静、直观的色調来潤飾的．

在«安塔尔»的最后乐章的音乐結構中很容易識别出四个基本的音乐形象．它們差不多都是听众已經熟悉的．長笛的清澈的和弦从第一乐章轉到第四乐章；它們的再現的意义是很明显的：情节又重新轉移到帕里米拉女王的宮殿里．自然，兩个人物——安塔尔和居尔-娜查尔——的主題也再現着．这兩个主題在整个乐章的过程中都沒有失掉那种温柔而充滿想望的色彩．甚至在結束安塔尔的故事叙述的結

尾里，他的主題也露出一种輕愁、而不是帶着一种悽絕的感情。

除了三个在前三个乐章已熟悉的音乐形象之外，李姆斯基–柯薩科夫还引进一个新的主題。这又是一个真正的东方曲調（取自达尔戈梅斯基告知李姆斯基–柯薩科夫的赫里斯齐安諾維奇的集子）：

例 17



我們可以把这个温柔的、帶着嬌柔情調的曲調叫做安塔尔和居尔–娜查尔的爱情的主題。第四乐章基本上是建立在这个爱情主題的發展上的。

还須注意到一个音乐形象。不錯，它沒有發展到具有独立的乐思的意义的程度。这不过是一个节奏型，它通常是伴随着那个爱情的主題的(見例18)；但它的作用是很重大的。它在各种不同的乐器中出

例 18



現，帶着不同的風格，有时帶着复杂程度不同的和声。但是，在所有音色与和声变換时，它却保存着自己的柔和的特色，強調着音乐的总的、明朗的、充滿想望地直观的音調。

在組曲«安塔尔»中，李姆斯基–柯薩科夫表現出自己是一个成熟而又独特的管弦乐能手。在这方面，第四乐章是値得特别注意的。它的富于色彩与其說是由于音色的強烈对比，不如說是由于音色的变幻。李姆斯基–柯薩科夫在某些乐段中滿足于使用很少的乐器，極多运用乐器的独奏。管弦乐被理解为以丰富的水彩画般温柔清澈的音响使听众陶醉的室内合奏。

在李姆斯基–柯薩科夫的許多交响作品中，«安塔尔»作为一个具有卓越的艺术价値的作品而占着显著的地位。这是它的作者在标題

音乐領域内的最初的一次尝試，同时也是天才的«舍赫拉查达»的直接先驅者.

«童　　話»

作品第29　　1879—1880年

李姆斯基-柯薩科夫把它叫做«童話»的那首不大的交响乐曲的初稿，是在1879年夏天創作的. 但是，創作这首乐曲的工作曾經中断过. 李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中写道:“从别墅回来后不久，我就把我的«童話»的开始部分拿給巴拉基列夫看. 虽然他喜欢某些地方，但整个来說他并不贊成这个作品，認为我打算采用的形式并不能使他滿意；他还不喜欢它的这个开始部分. 这一切都使我对«童話»冷淡起来；我几乎撕毁了我写好的乐譜，至少是放弃了繼續写这个作品的念头.”

大家知道，李姆斯基-柯薩科夫是在巴拉基列夫的指导下創作了他的早期作品的，在70年代末期，他仍旧听取巴拉基列夫的意見. 而巴拉基列夫也留心地注視着他从前的这位学生的創作. 不知道为什么他不重視«童話»的富于詩意的構思. 然而，他那严厉的談話只是引起了李姆斯基-柯薩科夫对这个新作品的暫时的冷淡. 过了一年之后，在1880年夏天，他又重新創作«童話»，并迅速地把它完成了. 李姆斯基-柯薩科夫在給他的一位朋友斯·恩·克魯格里科夫的信中說道:“我把自己的整首«童話»草成了总譜；留下的就是修飾，也就是說，在齐奏中到处加上些东西.”这封信的日期是6月21日. 我們必須注意日期，因为我們从«我的音乐生活»中知道:李姆斯基-柯薩科夫在8月的上半月完成了«雪女郎»的草稿，而在8月的下半月又重新从事«童話»的創作. 这样一来，«童話»是構思得比«雪女郎»早一些，而实际上則是与这部歌剧平行地創作的. 这并不是一种簡單的吻合.

«童話»不但是«雪女郎»的同期作品，而且也是它的最近的亲屬.在它里面有着同样明朗而又富于詩意的抒情風格、同样奇異的俄罗斯民間幻想的世界以及同样的(虽然不是那样鮮明地富于表現力)民間音乐色彩. 李姆斯基-柯薩科夫自己也指出了这兩个作品的亲屬关系. 他說:"«童話»显然和«雪女郎»的風格相像，因为它是与后者同时創作的."

李姆斯基-柯薩科夫选取了普希金的長詩«魯斯蘭与柳德密拉»的序作为童話的題詞:

在海湾那里有一棵綠色的橡樹;
在那棵橡樹上有一條金鍊:
日日夜夜，那博学的雄貓
总是繞着圈子，沿着金鍊走着;
走到右边——就唱起歌，
走到左边——就講起故事.
在那里有許多奇迹:
林妖在那里徘徊，
美人魚坐在树枝上;
那里，在神秘的小道上
留下了怪獸的足迹;
那里，在烟霧的柱子上
築着一所小房子，沒有窗，也沒有門;
在那里，森林和山谷都充滿幻象;
在那里，黎明时分，浪濤澎湃地
衝击着那荒凉的沙岸，
三十个英俊的勇士，一个跟一个地
从明亮的海水里走出来，
跟他們在一起的，还有他們那海上的僕人;
在那里，王子順便也迷惑
那严峻的皇帝;
在那里，在人們面前的云塊上，
巫神帶着壯士
飛过森林，飛过大海;
在那里，公主在牢獄里傷痛

那褐色的狼，忠誠地为她效劳；
在那里，臼中載着巴巴-雅加在走，
自个兒在說夢話；
在那里，卡希車伊皇帝在黃金上凋萎；
在那里，俄罗斯的灵魂……在那里，使人感到古俄罗斯的气息！
我曾在那里，喝过蜂蜜；
看見过那綠色的橡树在海边
在树下，坐着那博學的雄貓.
它向我講述了自己的故事.
我記得一个：現在，我就向世人
講述这个故事……

李姆斯基-柯薩科夫用着重点标出了《魯斯蘭与柳德密拉》序言的最后兩行，想着重指出他所选取的題詞并不是他的交响乐曲的确切标題.

"普希金簡略地列举了那奇妙的雄貓的故事中所包含有的俄罗斯童話叙事詩的各項因素，他說：

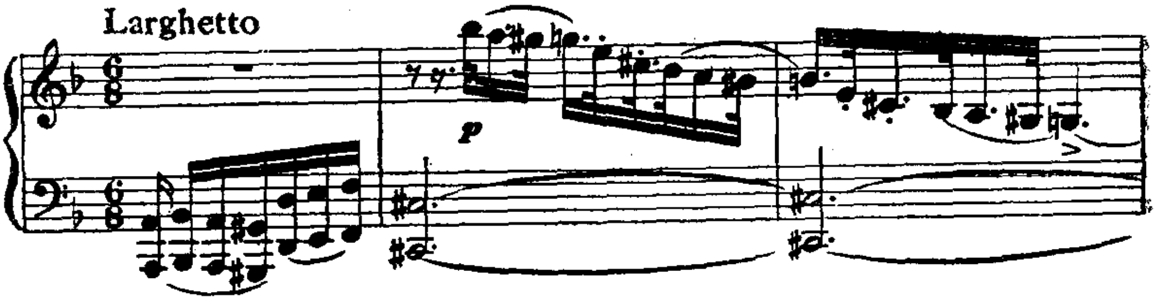
我記得一个：現在，我就向世人
講述这个故事，——

于是就講述《魯斯蘭与柳德密拉》的故事. 我也在講述自己的音乐故事. 我講述这个音乐故事并引用普希金的序言，这样做正是要表明：这个故事首先是俄罗斯的，其次是神秘的，彷彿是我所偷听到并記起的那只奇妙的雄貓的故事中的一个. 但是，我絕不是要在这个音乐故事中描述普希金在序言中所列举的一切，正如他并沒有把这一切写在魯斯蘭的故事中. 讓每一个听众在我的故事中都只是寻求在他的想像中出現的那些情节，而不要求我描写在普希金的序言中所列举的一切."

李姆斯基-柯薩科夫沒有把任何别的关于《童話》的構思告知《我的音乐生活》的讀者. 他对接近他的人就談得多一些. 从李姆斯基-柯薩科夫的朋友——符·符·雅斯特列勃朵夫的回忆录中我們得知那
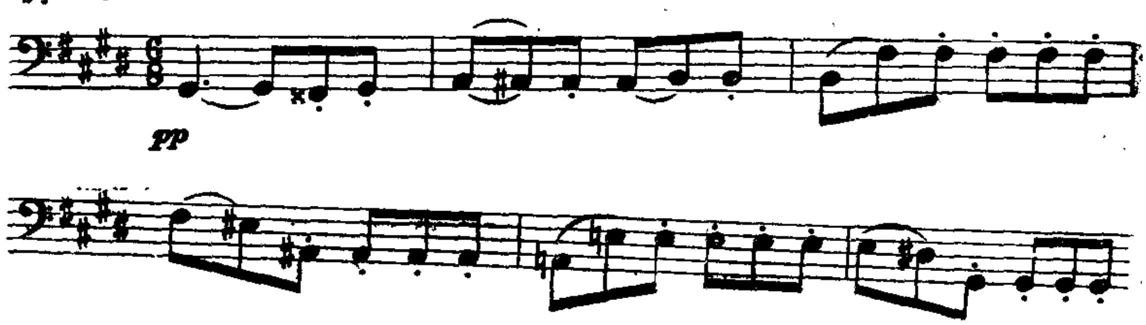
些具体的幻想場面在«童話»中得到了音的体現.«童話»是由一个森林的画面展开的.一些怪異的"蜿蜒的"旋律出現在神秘的气氛中.这就是那"奇異的野獸"所开闢的"神秘的小道":

例 19



一个質朴而同时又是独特的动机神秘而又迷人地奏鳴着:

例 20
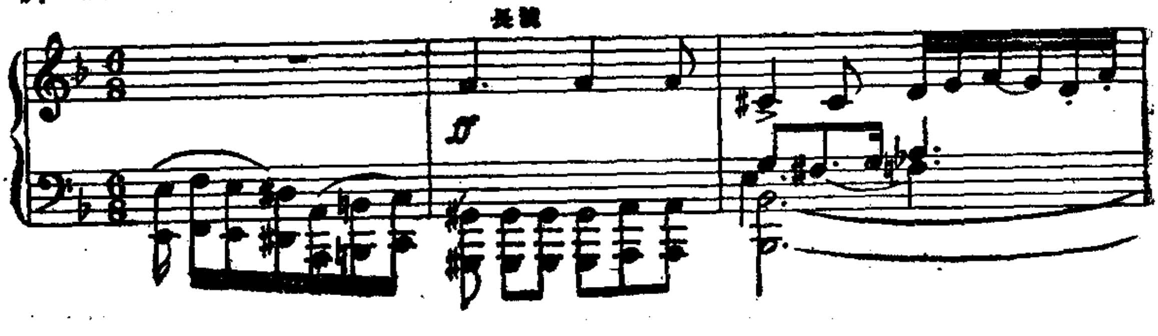


这就是密林的主題,在这密林中,一个大胆的旅行人每走一步都可能遇見神異的奇事.跟着我們会听見單簧管的極普通的曲調.这就是小美人魚那憂愁的歌:

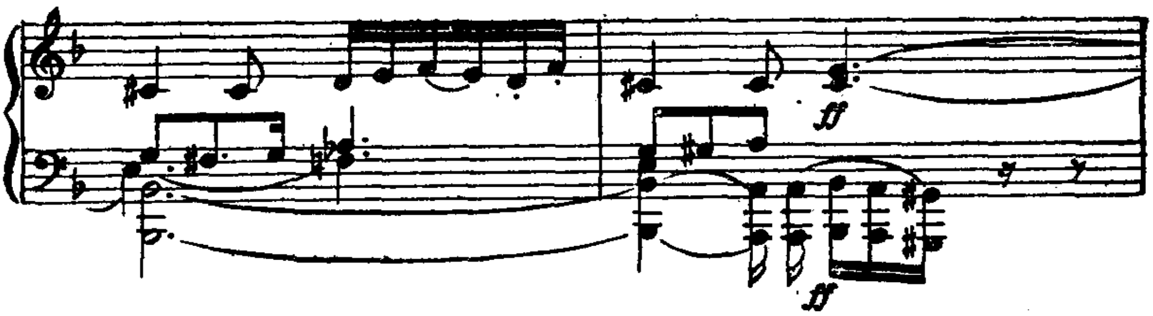
例 21



傳来了巴巴-雅加的狂怒的呼声(長号)——呼,呼,呼!在这里可以感到俄罗斯的灵魂!
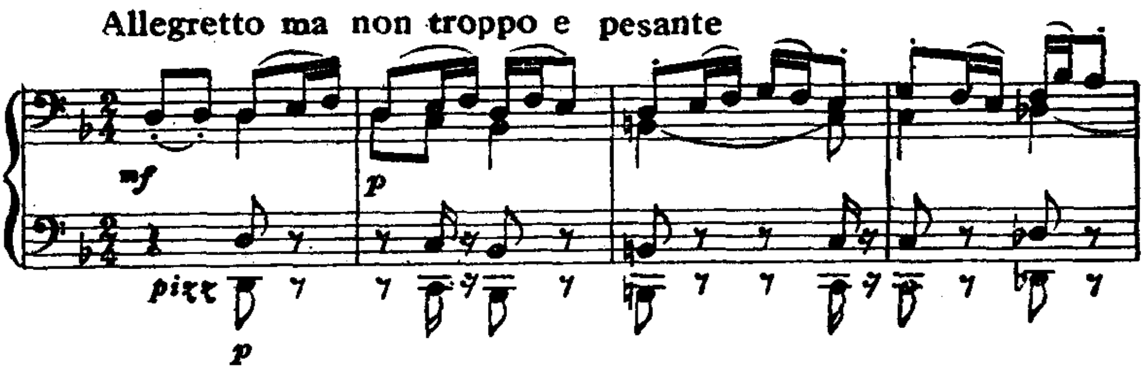
例 22
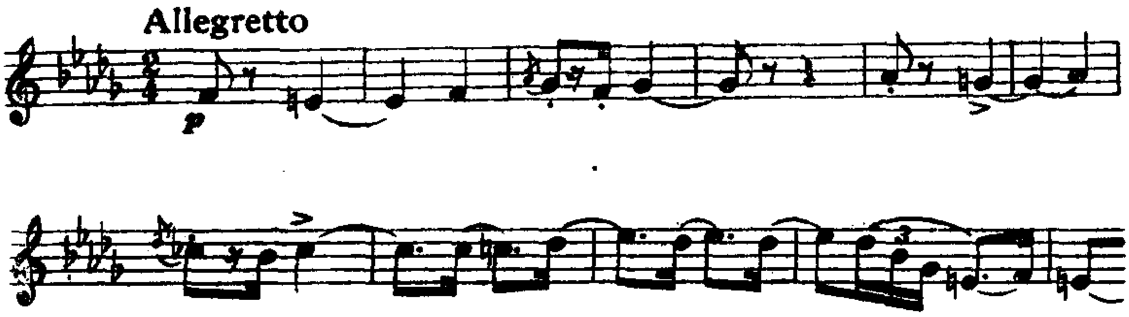




后来就听見巴巴-雅加在臼中的沉重的飞行：

例 23
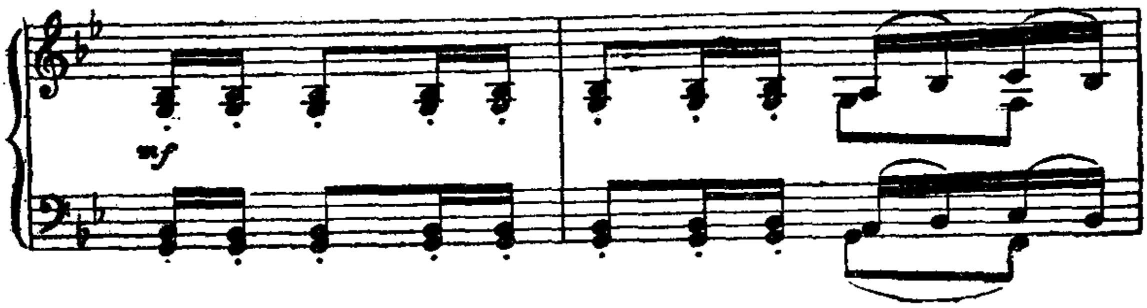


美人魚的誘人的召喚(長笛独奏)：

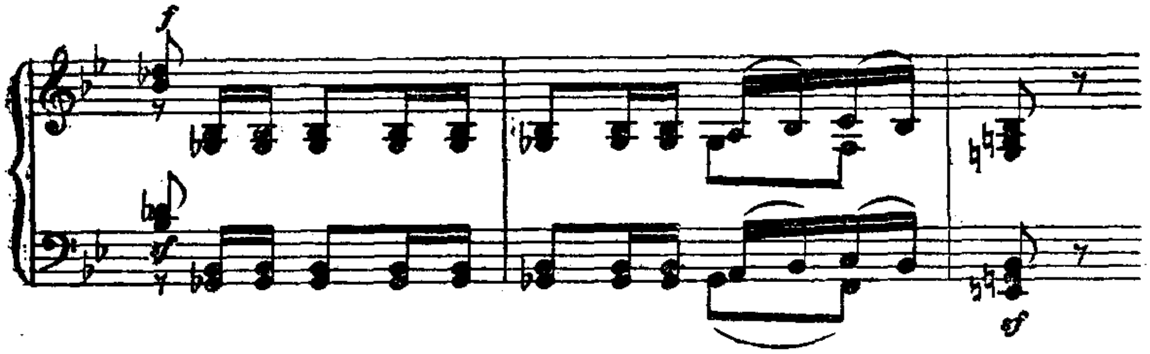
例 24



“激怒的”断断續續的动机——巫婆飞过了：

例 25





«童話» 的另一些音乐形象描絵了一些幻想的場面.在煙霧柱子上的小房子突然在旅行人面前出現,他看見那神秘的湖,听見美人魚的大笑声……有时,彷彿那使这神秘森林的居民害怕的暴風雨爆發了.«童話»的音乐形象在严整的奏鳴曲式中多方面地、活躍地發展着.«童話»是用美人魚的平靜憂郁的曲調来結束的,这个曲調在乐曲中再現了許多次,强調出李姆斯基-柯薩科夫这富于詩意的音乐故事的神秘而又抒情的色彩.

我們必須注意到«童話»的一个很重要的特点：从音乐形象的进行和發展中并沒有形成一个固定的情节.李姆斯基-柯薩科夫説他"在講述一个音乐的故事",这并不是十分准确的.在他的乐曲中只有一些个别的奇妙場面,这些場面不是由情节,而是由共同的民間童話的因素連結起来的.这就是,正如李姆斯基-柯薩科夫在同一本«我的音乐生活»中所說的一样,——"幻想形象的万花筒".

不难看出,李姆斯基-柯薩科夫的«童話»的这个特点,使«童話»接近于普希金的序言,在这序言中也是一些幻想的場面,一个接替着另一个,这些場面不是由情节联系起来的,也不是由共同的情节構思連結起来的.

对于神秘場面的选擇也使«童話»接近于序言.在«童話»中远沒有包括了序言的一切幻想的画面.可是,我們在序言中也会找到«童話»中的差不多一切基本的形象.这就使我們可以說:«魯斯蘭与柳德

毯拉»的序言实質上就是李姆斯基-柯薩科夫这首乐曲的（虽然并不是十分确切的）标題.

«舍赫拉查达»❶

据«一千零一夜»写成的交响組曲

作品第35　1888年

李姆斯基-柯薩科夫在«舍赫拉查达»的总譜上記下了下述的标題：

“沙赫里阿尔苏丹❷深信女人是居心險惡和不忠誠的，就下了决心要把自己的每一个妻子在初夜之后都处以死刑；可是舍赫拉查达王后因为善于用故事来引起他的兴趣，就救了自己的生命．她給他一連講了一千零一夜的故事，这样一来，沙赫里阿尔被好奇心所促使，就不断地延擱她的死刑，最后竟完全放棄了把她处死的意念．舍赫拉查达給他講了許多奇異的事情，引用了詩人們的詩和歌詞，編成了一个个的童話和一个个的故事”．

就标題这个概念的原来意义看来，很难把李姆斯基-柯薩科夫这簡略的序言看作是一个标題．究竟这部著名的阿拉伯童話集的哪一些插曲鼓舞起了李姆斯基-柯薩科夫的灵感，它們如何在音乐中以及在哪一些音乐形象中体現出来，这仍然是不明确的．

然而，作为序言写在总譜上的簡洁的标題却远不是我們所知道的关于李姆斯基-柯薩科夫这部組曲的構思的一切．在这部組曲的初版中，每一个乐章都有自己的名称．但是李姆斯基-柯薩科夫在以后各版中就把它們删掉了．他在«我的音乐生活»中这样来解釋这个处理：“我認为不宜在我的作品中寻求过于明确的标題，因此以后在印行新版时，我甚至取消了每一个乐章前的名称所包含的对这个乐章

❶ «舍赫拉查达»（Шехеразада）或譯为«天方夜譚»．——譯者注．

❷ “苏丹”是某些回教国家君主的称号．——譯者注．

的暗示……在創作«舍赫拉查达»的时候，我采用了这些提示，不过是希望把听众的幻想略为引导到我自己的幻想所順沿發展的那条道路上，讓每一个人都自由地想像更詳細的和个别的細节.我只是希望听众，如果他們喜欢我这部作为交响音乐的乐曲的話，那末就会得出这样的印象：这是一个叙述某些数量繁多而又各色各样的神奇事迹的东方故事，而不單是用所有四个乐章的共同主題創作出来并加以連續演奏的四首乐曲.在这种情况下，为什么我的組曲恰好要用舍赫拉查达的名字来命名呢？因为任何人关于东方和神奇事迹的观念都是同这个名字和«一千零一夜»的名称联系着的，此外，音乐描述的某些詳細情节暗示着这是同一个人所講的各个不同的故事，这一个人就是那用故事来取悅她那严峻的丈夫的舍赫拉查达.”

显然，这段話的意思是和关于«童話»的标題所說的那段話的意思是一样的.李姆斯基-柯薩科夫想使曾經鼓舞起他的灵感的神奇的画面始終只是他所知道的音乐潛台詞；音乐应該用自己的語言、用艺术形象来說話.

在这方面，听众是很难从作曲家的观点出發并表示同意的.听众希望極詳細地知道这位作曲家在其作品中所講述的是哪一些事件，希望知道他在創作某一个音乐形象的时候有什么想像，这种願望不能不算是合理的.無論对于普通听众，或者对于極熟練的音乐家来說，这种願望都是很自然的.在这方面，亞·康·格拉祖諾夫(給音乐批評家斯·恩·克魯格里科夫)的信是很有意义的，这封信是在1888年，在«舍赫拉查达»初次演奏的感染下写成的.

格拉祖諾夫写道：“我曾經听过四次«舍赫拉查达»，每次都感到很愉快.

“我再对您重复說一遍，除了某些地方以外，这个作品的輕快流暢使我深感愉快，掌握体裁的技巧和配器的技巧之間有密切的联系……作为音画——它們使我十分滿意.我想像到藍色的海、遙远的

島嶼、可怕的大鳥的飞翔、在巴格达的节日的喧鬧声、那条船被击碎时的暴風雨——一句話，我想像到作者自己告訴我的一切情景. 真可惜，他沒有刊印标題……而我相信，如果我不是預先知道标題，它的圖解就不会使我这样滿意.”

我們一直不知道«舍赫拉查达»的标題的全部詳細情节，但是，这部組曲一般的構思和它的許多細节在目前却是很清楚的——一部分是根据作者在«我的音乐生活»中談到«舍赫拉查达»的話得出来的，一部分是根据他的朋友符·符·雅斯特列勃釆夫和弗·瓦·斯塔索夫的回忆录得出来的.

李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中写道：“我在創作«舍赫拉查达»时所根据的标題就是«一千零一夜»中的个别的、彼此并無联系的插曲和画面，这些插曲和画面是分散在这部組曲的四个乐章中的：大海与辛巴德的船、卡倫得王子的神怪的故事、王子与公主、巴格达的节日和触着立有青銅騎士造像的峭壁的船”，李姆斯基-柯薩科夫談到的神奇場面是符合于«舍赫拉查达»的四个乐章最初的名称的。

李姆斯基-柯薩科夫在这里完全有理由着重指出：作为«舍赫拉查达»的基础的是«一千零一夜»中的“个别的、彼此并無联系的”插曲和画面. 事实上，李姆斯基-柯薩科夫所选擇的画面并不是由共同的情节連結起来的，这并不是一个叙述«一千零一夜»的某一个人物的故事.

这部組曲的四个乐章不仅由标題联系起来，而且也是由一些乐思和共同的主題联系起来的. 假定它們在每一次出現的时候都符合于一模一样的具体形象，这似乎是合乎規律的. 但事实上并非如此，关于这个問題，李姆斯基-柯薩科夫說：“要在我的組曲中找出总是同一模一样的詩的思想和概念牢固地联系起来的主导动机，这是徒然的. 相反地，在大多数情况下，这一切似乎是主导动机的东西不外
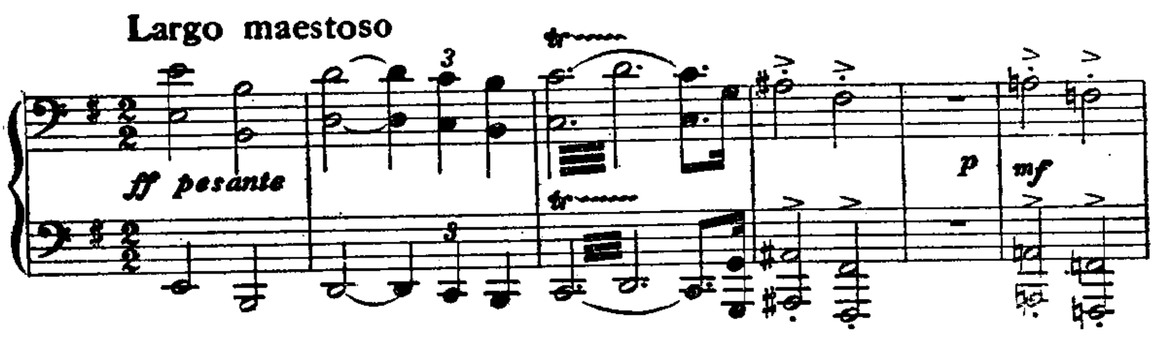
是純粹的音乐素材，或者是供交响乐展开用的动机。这些动机貫串并散布在这部組曲的所有乐章里，彼此互相更替和錯綜結合着。同样的动机和主题每一次都处在各种不同的展开中，每一次都刻划着各种不同的特征并表現着各种不同的情緒，任何时候都适应着各个不同的形象、动作和画面。”

听众在第一乐章一开始的时候就会看到这种对主导动机体系的極不平凡的理解，第一乐章是用一段不大的引子（寬广徐緩、隆重庄严）来开始的。茲·戈罗傑茨卡婭（在一部沒有發表的論述李姆斯基-柯薩科夫的标题交响音乐的著作中有充分根据地指出：实質上，这个引子不仅是第一乐章的，而且也是整部組曲的引子——在一个奇妙的音乐童話的四个章节（更正确的説——四个独立的奇妙的故事）之前的一种序乐。

在序乐中有两个主題，它們在《舍赫拉查达》的音乐——戏剧的概念的展开中起着極其重要的作用；在这里，它們是同沙赫里阿尔和舍赫拉查达的形象相关的。

序乐以管弦乐队雄渾的音响开始：

例 26

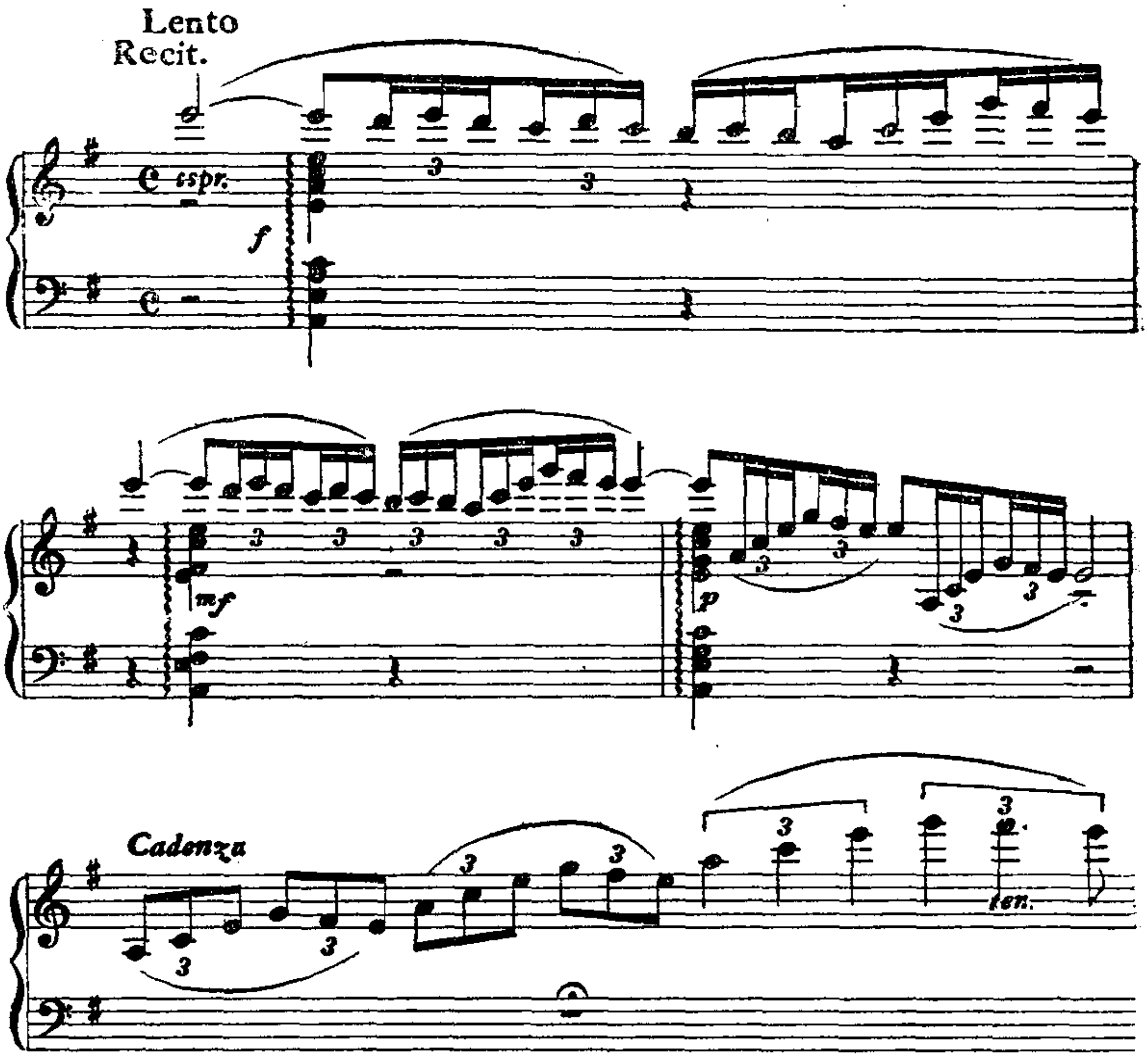


这就是苏丹沙赫里阿尔的主題。它雄渾而又严峻地鳴奏着，極符合于舍赫拉查达的威严而又殘酷的丈夫这一概念。

木管乐器的一些延續的、听来很柔和的和弦把沙赫里阿尔的主题和序乐的第二主题——一个怪異而同时又是如歌的旋律——分开，这个旋律是用独奏的小提琴——管弦乐队中最富于表現力的乐

器——几乎全無伴奏地奏出来的．只有三个竪琴的和弦柔和地着重表現出这个美妙的旋律的充滿幻想的柔和色彩，听到这个旋律，就很容易想像到那个講述《一千零一夜》的富于詩意的故事的少女：
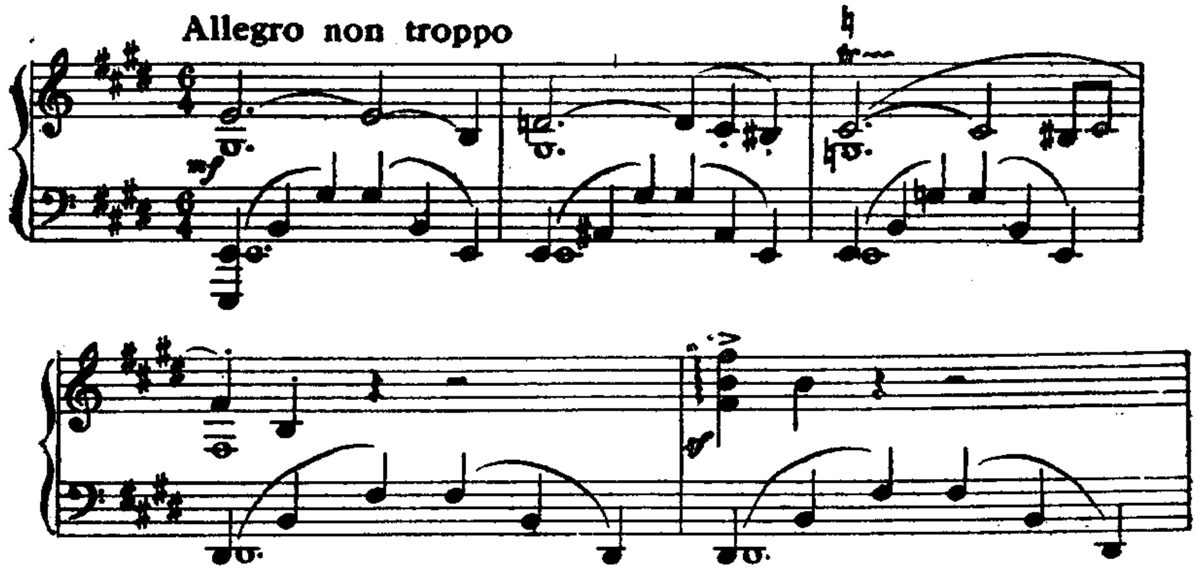
例 27



每一个曾經讀过《一千零一夜》的童話的人，看来多半都会記起那好学不倦的旅行家、水手辛巴德，記起他乘着一条蹩脚的小船在前所未聞的大海上大胆航行，記起他在遙远神秘的国度里的怪誕而又充滿危險的奇事．辛巴德旣在吃人的巨人国住过，也在魔鬼的王国那里逗留过．辛巴德旣从巨龙那里逃生，也曾經从許多天来騎在他身上的惡毒的魔术师那里逃生，幸运和辛巴德自己的机智还使他摆脫了許多别的危險．

李姆斯基-柯薩科夫在《舍赫拉查达》中并沒有描写辛巴德的全部奇事.他只限于描写水手辛巴德的船航过的那个大海的画面.李姆斯基-柯薩科夫这部組曲的第一乐章（快板,但不过分）就是描写这个画面的（在序曲之后），舍赫拉查达的旋律最后几个音在高音区中沉寂下来,刻划一望無际的辽闊的大海的主題就出現了.听众不难在其中認出序曲的第一主題. 但在这里它同舍赫拉查达的丈夫那严峻的形象已經沒有联系.現在它具有另一种風格:它听来沉静而庄严. 而在伴奏的匀整的固定低音（中提琴与大提琴）中可以听見雄渾的、但同样是沉静的海洋波濤的起伏:

例 28



人們可能会問:为什么李姆斯基-柯薩科夫为大海的画景选取的主題剛好是那个在另一种意义中奏鳴过的主題呢？难道他不可以替大海的風景画找出新的乐思嗎?当然可以!当然,李姆斯基-柯薩科夫重复（用他自己的話来說）"同各个不同的形象、动作、和画面"相关联的一模一样的主題,并不是由于創作幻想的缺乏.在这里，他受一种很严肃的見解所支配.

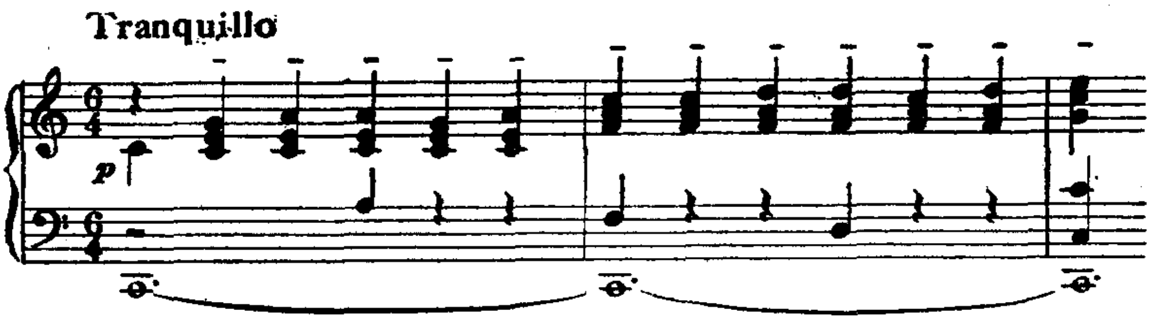
在大型器乐作品中，基本主題（通常是第一乐章的主要主題）往往出現在引子里;不言而喻,它是在另一种色彩中，有时并不完整地,而是以一种"音調的核心"的形態出現的.这样的基本主題（或

是它的要素）的预先出现使人易于理解它的更进一步的發展．大家都知道的例子就是柴科夫斯基«第六交响曲»的第一乐章，在那里，那个憂郁不安而又灵活的主要主題是从引子的徐緩、不祥的动机發展而成的．

这个原則在«舍赫拉查达»中被加以更广泛的运用．無論是沙赫里阿尔的主題，或者是（这在以后就会清楚）舍赫拉查达的主題以及某些别的主題都被加以变奏．在这里，乐思的再現不仅具有純粹的音乐意义，它不仅經常"团結着"这部組曲的形式，联系着它的个别乐章；这些熟悉的音乐形象的奇異变化更着重表現出这个故事的奇妙色彩以及被描写的音乐事件的"美妙的情調"．

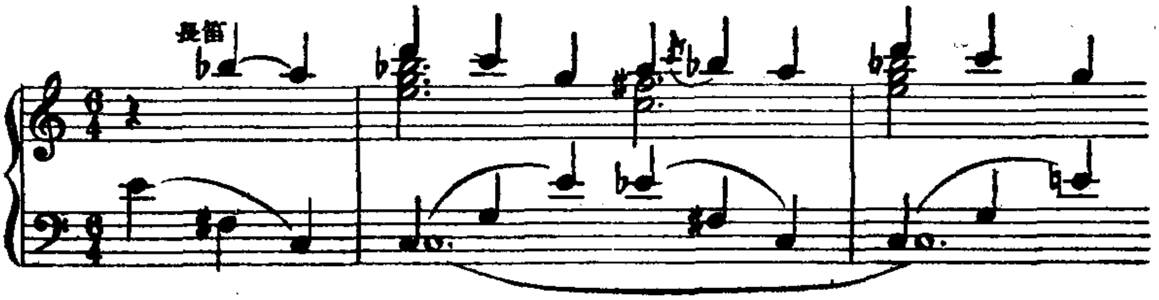
現在我們回过头来講組曲的第一乐章．一个新的主題（副部）更替着大海的主題（快板乐章的主部）．木管乐器清澈的和弦一个跟着一个在異常沉靜地、均匀地进行着：

例 29甲



長笛的沉思的曲調在簡短地重复了主要主題之后奏鳴起来．这是很富于特色的：作为主部的一种要素的这种波浪型的伴奏，在以后、在整个第一乐章的过程中都是一直保存着，表現出"剧情發生的地点"——大海——是永恆不变的：
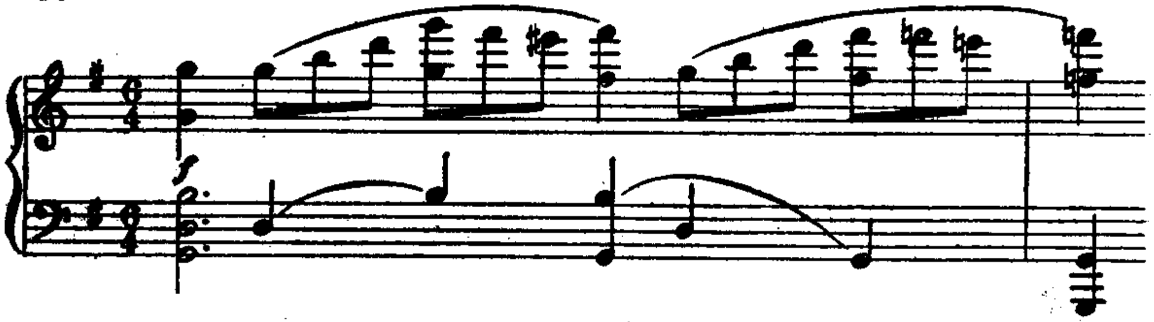
例 29乙



从符·符·雅斯特列勃采夫的回忆录中，我們知道李姆斯基-柯薩科夫在創作上述主題的时候，想像到在浪濤上浮蕩的水手辛巴德的船.事实上，这种音乐在管乐器的逐漸增强的和弦的特性中，可以使听众想像到作曲家所預想的画面：一条船在从容不迫地行駛着.
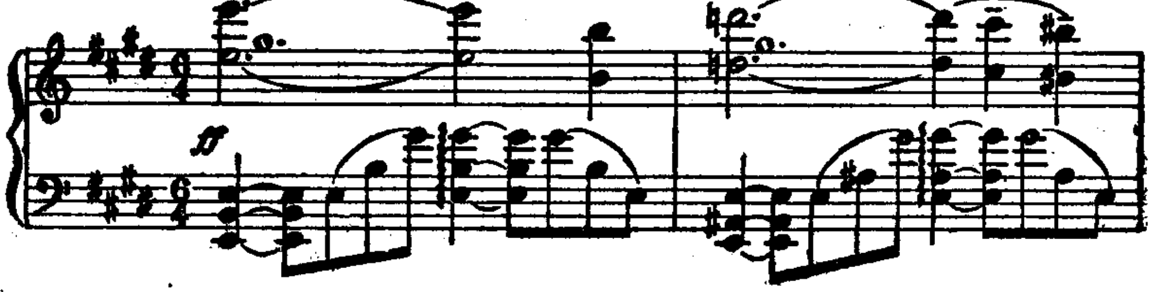
在交响乐的奏鳴曲式（更确切地說——在奏鳴曲式的快板乐章）中，两个基本主題（主部和副部）通常是互相对照的.在某些情况下，作曲家不滿足于一个副部，还增加第二副部.李姆斯基-柯薩科夫在《舍赫拉查达》第一乐章中也是这样.連接着第一副部的是第二副部——虽然有一些变化但已經是我們熟悉的舍赫拉查达的主題，这个主題也是有着新的意义的.它在开始的时候宁靜地鳴奏着，但这种宁靜是不持久的.風刮起来了，把一望無际的平靜水面激蕩起来，暴風雨来临了，强有力的巨浪極其憤怒地汹湧着：

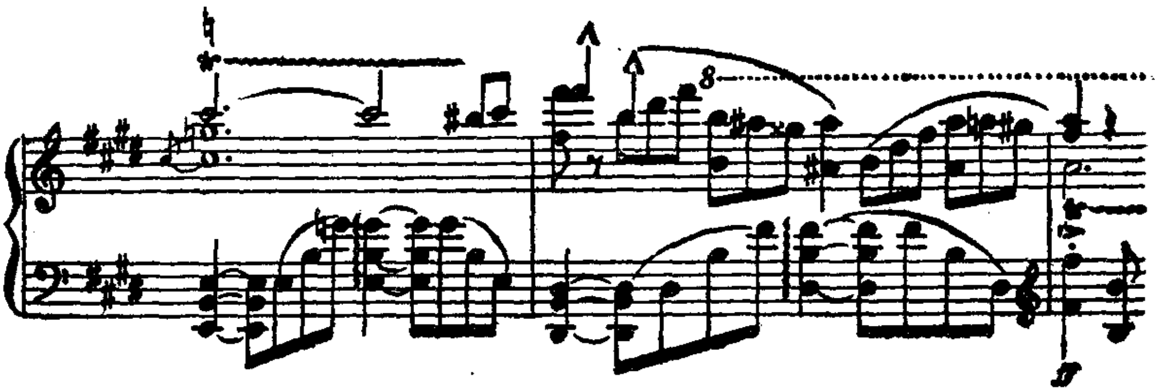
例 30



一个簡短的过渡乐句引导到重述部．但重述部并沒有再現这快板乐章开始时的宁靜.狂怒起来的自然力越来越严厉，看看就要吞沒辛巴德的船.主要主題和第二副部互相交錯着．絶望、甚至惊惧的情緒都能在管乐器的呼声中听得到.現在，弦乐器的波浪型的进行充滿了憂虑：

例 31





第一乐章的結構的特点就是沒有奏鳴曲式中通常的中段——展开部.剛才已經說过,再現部只是用一个不大的过渡乐句来和呈示部分开.可是,在重述部中,第二副主題(同結尾部一起)与主要主題实質上起着展开部的作用.随着第一副部——辛巴德的船的主題——的出現,暴風雨就平息下来.辛巴德和他的旅伴并沒有死——我們必須这样理解这一音画的更替.

以后,再現部重复着呈示部,沒有重要的变化.第二副主題又重新出現;暴風雨又重新到来,但它却沒有达到从前的威力——听众已經不会为这位勇敢的航海家的命运耽憂了.

結尾是根据大海的主題写成的.它听起来比快板乐章开始时更亲切、更温柔(那着重表現出来的清澈的闡述引起了这种印象).第一乐章用船的主題的最后出現来結束.我們可以想像到:它揚起帆,在黃金色的落日照耀下平稳地飄蕩着,并消失在水平線后面.

这部組曲的第二乐章就是卡倫得-王子講述他那奇妙遭遇的故事.«一千零一夜»的讀者会記得:有一次,三个旅行人在晚上去敲巴格达的一所房子門.这就是年青的卡倫得❶.当他們走进房里的时候,主人發覚三个旅行人都少了一只眼睛.每一个卡倫得都講述了使他失掉了一只眼睛的不平凡的事故.三个卡倫得原来都是王子.他們都穿着僧服,以便擺脫曾經威脅过他們的危險.

❶ "卡倫得"(Календер)是靠施捨爲生的遊方僧;根据外表很容易認出卡倫得——他們都穿着特殊的服裝并剃光了臉和头.

这些卡倫得的故事中無論那一个都不完全符合这部組曲第二乐章的标題．显然，李姆斯基-柯薩科夫并不打算用音乐艺术的手段来描写这个或那个卡倫得所經历过的全部奇妙的事件．他只想創造一些神奇的形象并同时力圖使第二乐章具有由“第一人称”来叙述的性質．而事实上在«卡倫得的故事»这一乐章中，我們很清楚地感覚到兩条線索，兩个計划：时而講故事人的形象出現在我們面前，被吸引来的听众圍繞着他，时而神奇的場面在乐音中生气勃勃地出現．

同时，李姆斯基-柯薩科夫并沒有忘記提到：全部故事的作者归根到底还是舍赫拉查达，因此，在第二乐章中就彷彿有兩个故事講述者．这是一个处理得很微妙的細节，它是完全符合«一千零一夜»这部童話的叙述風格的．

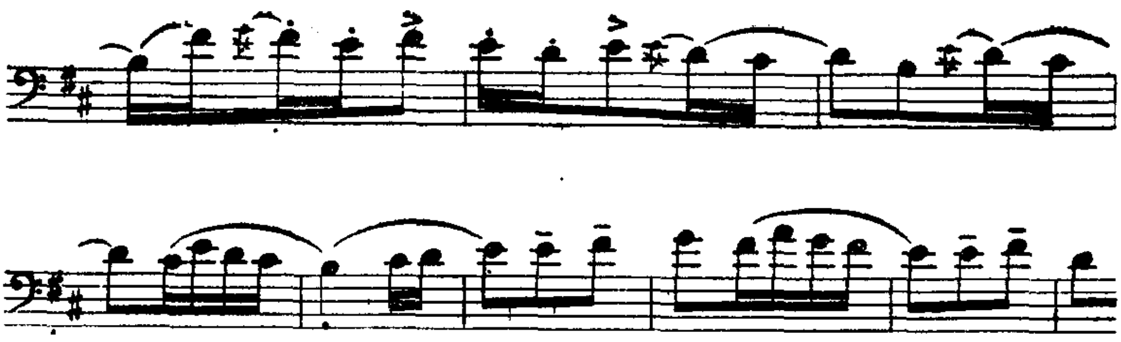
虽然我們不能把任何一个卡倫得的故事当作是第二乐章的标題，但最接近它的标題内容的（很可能按照音乐和按照作曲家的朋友的回忆录来判断它）是第三个卡倫得——阿治勃·伊本·哈第巴——的故事．

第二乐章是用舍赫拉查达的主題（慢板）来开始的，在这里，这个主題听来大概像在序曲中一样．現在，它重新具有（而且在这部組曲以后各乐章中都一直沒有改变）最初的意义：它的出現提醒听众：音乐所描述的所有这些奇妙的事件都是沙赫里阿尔的年青妻子所講述的故事．

随后就是卡倫得的故事（小行板）．独奏的大管在倍大提琴的持續和弦的襯托下奏出了基本主題．这是一个节奏自由而又富有宣叙風的旋律．这个旋律同舍赫拉查达的主題有着远亲关系：

例 32
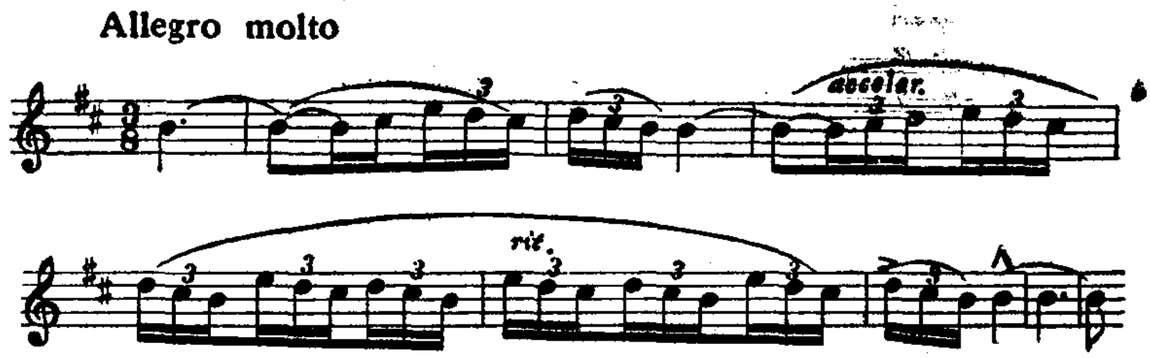




这个主题实际上被理解为一个故事——而且無疑地是一个有关东方的奇異事迹的故事：东方的色彩只是帶着个別的風格特征出現在第一乐章中——在这里，在卡倫得的主題以及在整个第二乐章中，可以更清楚地感覺到东方的色彩。
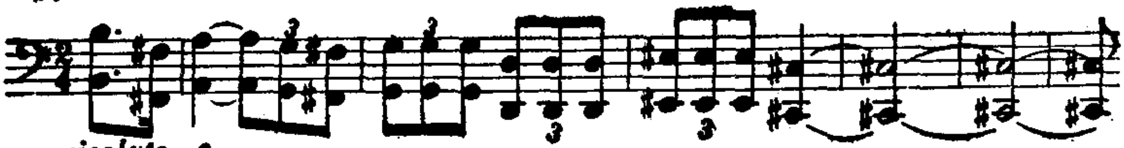
卡倫得的主題在变奏中發展着．这个旋律并沒有重要的变化，但它却一次又一次地被新的管弦乐色彩丰富着．音乐的进行逐漸加速，音乐变得越来越激动，彷彿故事講述者越来越醉心于他的故事叙述．在«卡倫得的故事»前段的結尾中奏出了“沙赫里阿尔的主題”，一个在以后也不止一次地再現的“华彩的”动机也出現了．这是从卡倫得的主題發展而成的一种終止：

例 33



第二乐章的中段（快板，非常活潑），尽我們所能知道的（通过符·符·雅斯特列勃采夫）情况来判断，是刻划卡倫得所講的奇妙事件的．中段是用交战的画面开始的．在这里有兩个基本主題．一个是經过相当大的变化的“沙赫里阿尔的主題”，（我們記住，它現在同威严的苏丹的形象并沒有关系）：

例 34



另一个主題是一种威武的、节奏急促的銅管乐器的呼声：

例 35
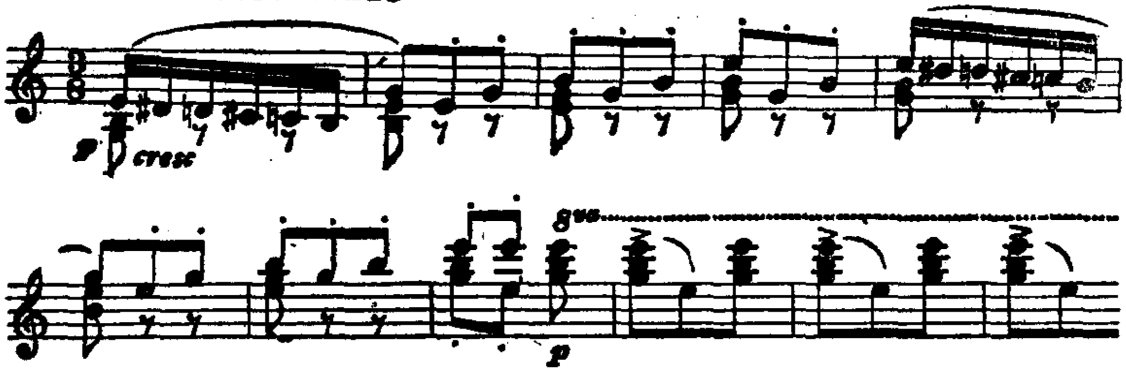
Allegro molto



交战的場面被我們已經熟悉的終止动机（見例33）中断了．它同最初的样子比較起来是有点扩展了，它在弦乐器的沙沙声的襯托下由單簧管重复吹奏了三遍．我們可以想像到：故事中止了，听众表示出自己的讚賞……«一千零一夜»中的一个新的插曲——大鳥魯赫帶着刺耳的嘯声（小提琴、長笛及短笛）疾飞而过：

例 36

Vivace scherzando



«一千零一夜»的一些故事，其中包括辛巴德的故事，都有述及那只用大象和駱駝来喂养自己的小孩的大鳥魯赫．雅斯特列勃采夫在講述柯薩科夫的«舍赫拉查达»的时候，把大鳥魯赫称为“辛巴德的鳥”．但随便地遺漏了作曲家在这里提到的卡倫得阿治勃·伊本·哈第巴的故事的最后一段插曲．阿治勃·伊本·哈第巴很想攀登一座高山，在山頂上可以看見一座美丽的宮殿．但是却沒有什么办法攀登山頂．阿治勃·伊本·哈第巴把自己縫在一件綿羊皮里，大鳥魯赫看見了他，就把他抓起来并帶到山頂上．当阿治勃·伊本·哈第巴撕开

羊皮从里面走出来的时候，受惊的大鳥就飞走了。阿治勃·伊本·哈第巴走进了宫殿并因为他的好奇心而受到懲罰。他就騎上站在一个房間里的黑馬，并用鞭子抽它。那匹馬从宫殿飞出来，在山脚降落，并把阿治勃·伊本·哈第巴抛下来，跌掉了他一只眼睛。

我們再重复説一遍，李姆斯基-柯薩科夫很可能想向听众提到这段插曲。但在組曲里并沒有对这个場面加以音乐的描写。

巨鳥魯赫疾飞而过之后，交战的画面又重新出現，在这画面之后出現了那个熟悉的、重复了三遍的終止动机，这一次是由低音管奏出来的，它的回声从一种乐器轉到另一种乐器上——彷彿故事的听众在交換着他們的感想。

基本主題在第三段——結束部（生动地）——再一次变奏着，不止一次地中断着卡倫得的主題的那些終止动机兴奋地鳴奏着；彷彿被故事吸引了的听众不能抑制自己的激动并热烈地談論着卡倫得所描述的事件。

在«卡倫得的故事»里，音乐形象是丰富、华丽而又是互相对照的。給人的印象是：彷彿在听众面前一張一張地鋪开了絢爛的东方地毯，在地毯上描繪了許多奇妙神怪的場面。
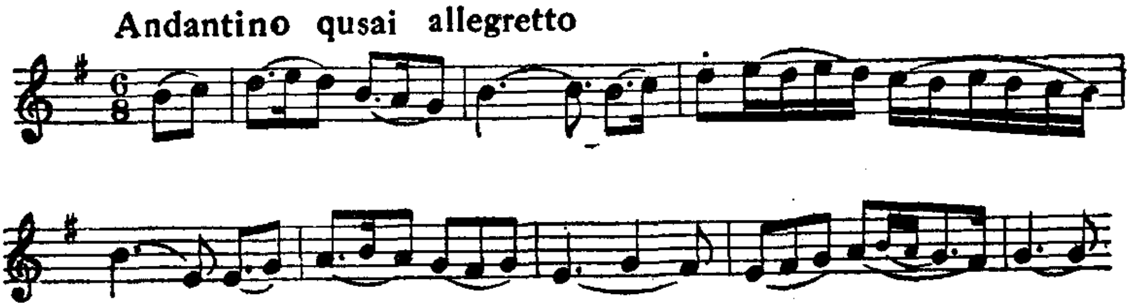
与此相反，李姆斯基-柯薩科夫在这部組曲的第三乐章«王子与公主»里，只創造了不多的音乐形象并避免剧烈的对照。整个乐章都保持着宁靜的、明朗抒情的格調。無論如何决不能認为这种單一的調子是第三乐章的缺点，这單一的調子極出色地突出了第一二兩乐章和結束乐章的华丽的画面性。

第三乐章（近于小快板的小行板）也像第一乐章一样，是用沒有展开部的交响乐奏鳴曲式写成的。兩个乐思在小行板乐章中發展着：它們不是互相对照的，恰恰相反，無論就一般的格調来說，或者就旋律型来說，它們都是更接近的。

第一主題（王子的主題）是一个温柔的、抒情的、如歌的旋律，
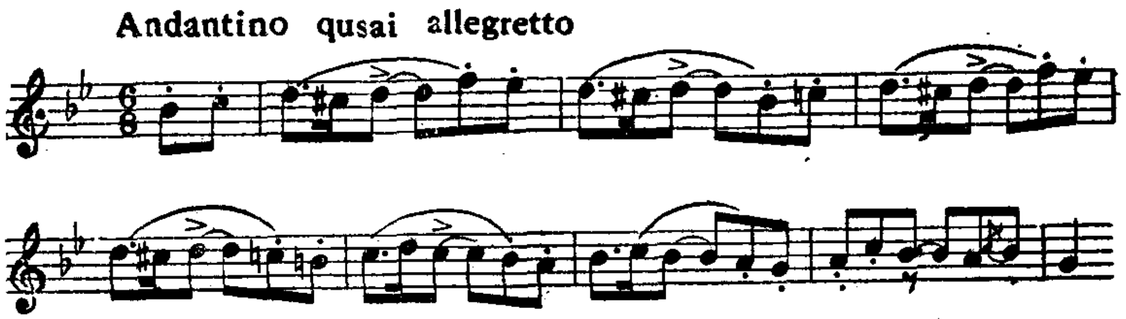
它在各种不同的音色中出現，但是沒有改变自己的風格：

例 37



第二主題（公主的主題）是一个流暢、壯丽的舞蹈旋律：

例 38
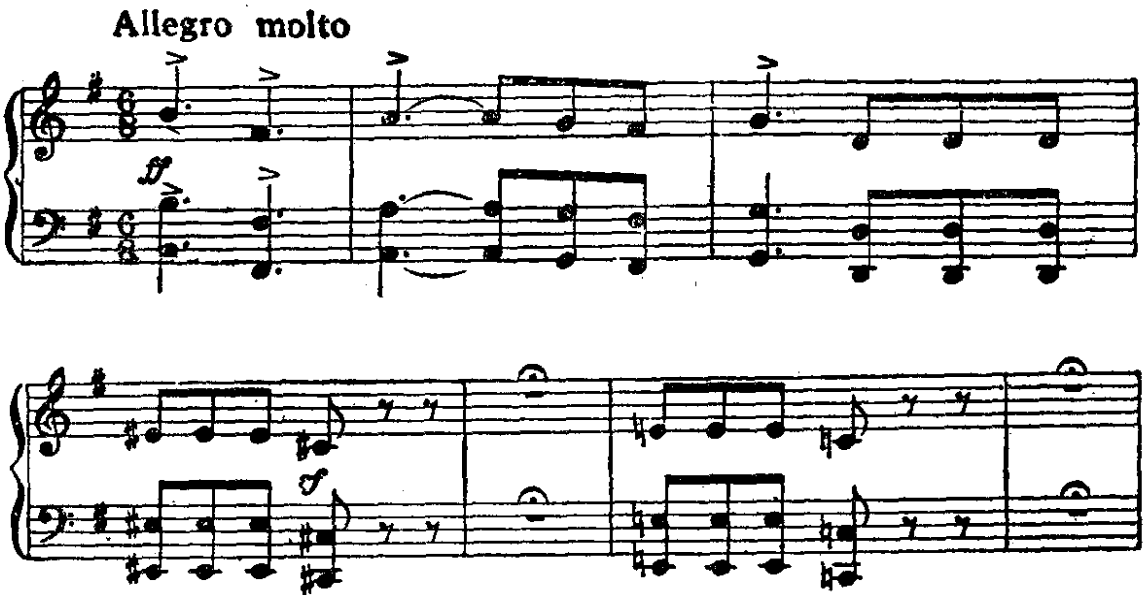


我們可以在这两个主题中感覚到东方的色彩．其中可注意的是：它在公主的主題中是用东方民間乐器（主要是打击乐器）的音响的微妙的風格化強調出来的．作曲家想像到东方舞孃的嬌柔优雅的舞蹈，在听到这种音乐时，对这一点是很难怀疑的．

再現部在新的色彩中重复着这两个主題；現在，在第一主題中有着更丰富的抒情的激动和热情．它的發展兩度被我們熟悉的舍赫拉查达的旋律的出現所打断．这部組曲的作者再一次提起，沙赫里阿尔那美丽的妻子在講述着这个奇妙的故事．

結束乐章——無論就它的結構或者就它的形象的丰富来説都是这部組曲最复杂的乐章．一个不大的引子是用序乐的第一主題来展开的．在这里，正如在大海的画面以及在«卡倫得的故事»里，它同沙赫里阿尔的形象是不相关的．它是愉快的、生气勃勃的、在快速度中进行着的（速度是很快的快板），它表現出节日欢乐的气氛：

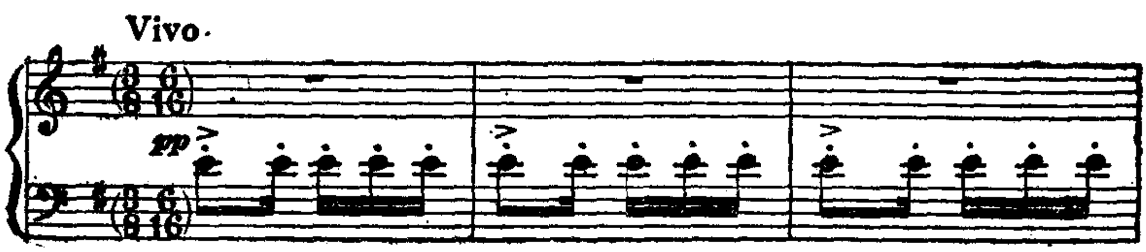
例 39
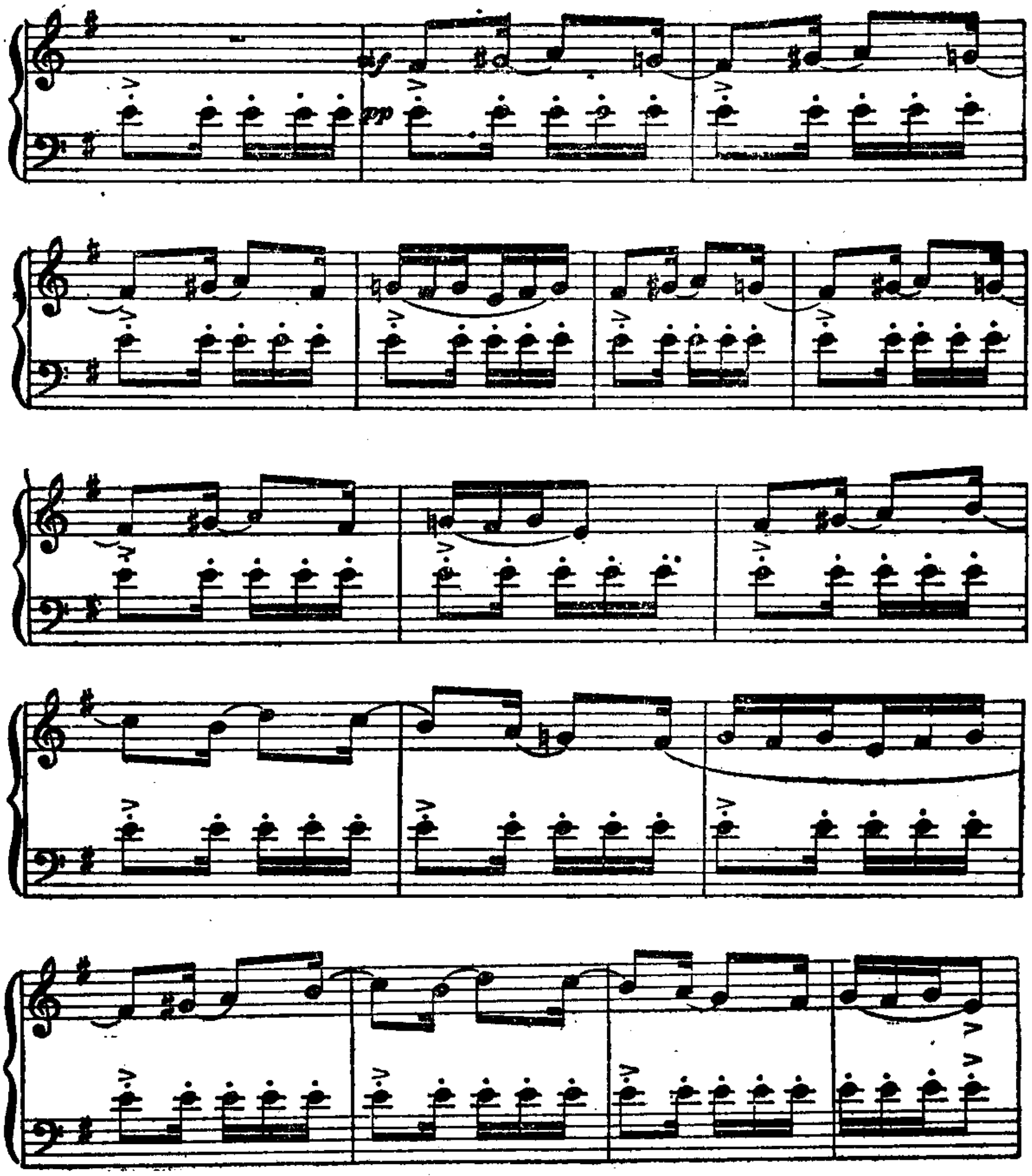


舍赫拉查达的旋律兩度把这种音乐打断．第一次它像通常一样，充滿幻想地沉思地奏鳴着．第二次則是激动地、兴奋地奏鳴着．我們可以想像到，舍赫拉查达准备开始講述她那奇妙的故事的最重要最令人激动的事件．

舍赫拉查达的形象被巴格达节日的音画（活潑快速）所更替．这段很大的插曲的風格特征就是急剧的节奏（这种节奏型往往可以在东方的舞蹈曲調中遇到），它在差不多整个节庆場面的过程中都沒有变化．这种节奏使那个簡洁热情的动机（第一乐章及結束乐章的主部）具有不可遏止的神速的風格，它是由一个节日的喧鬧的画面展开的：

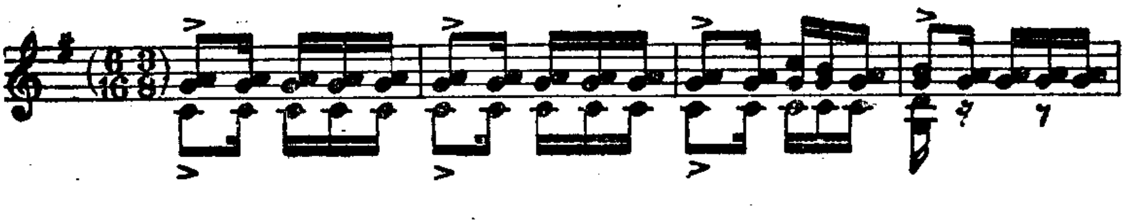
例 40
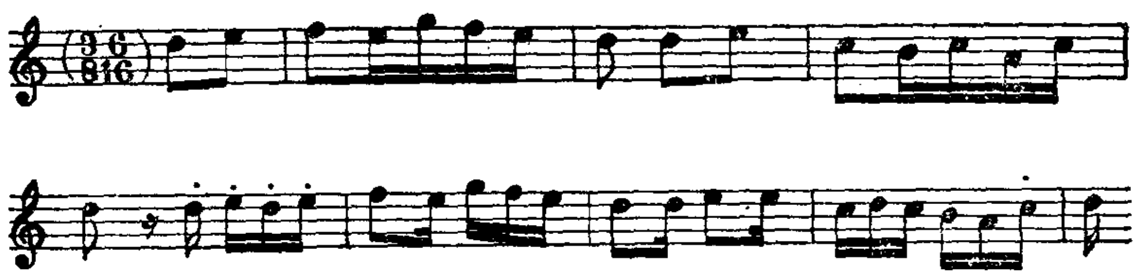




这部組曲的第二乐章和第三乐章中的主題，在同样的节奏中（只是有时稍离开它一些），在旋風般的速度中疾馳而过，起初是在交战的場面(«卡倫得的故事»)奏过的惶惑不安的号音:

例 41



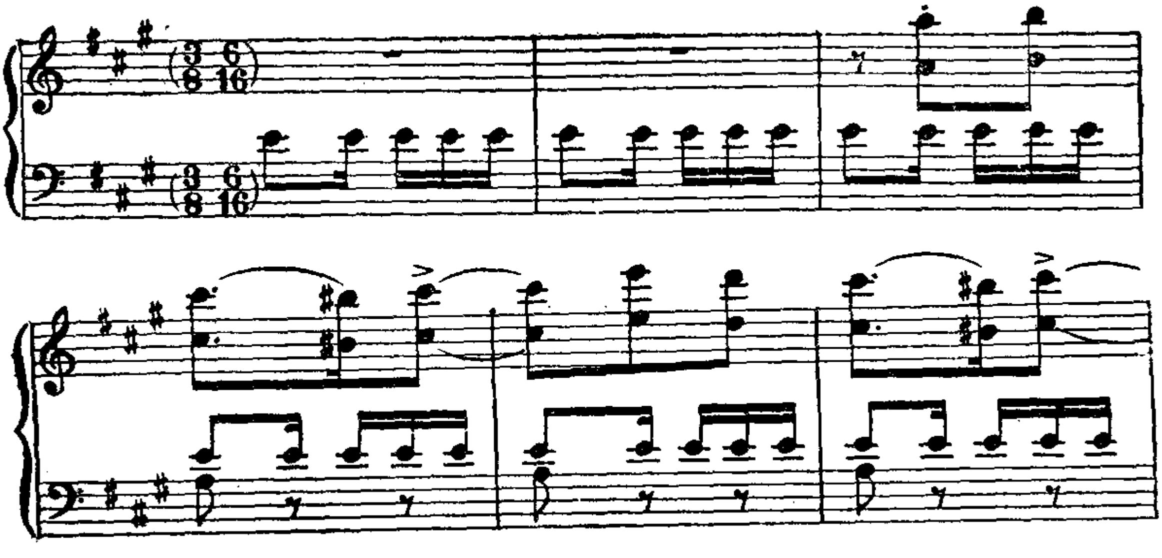
随后就是奇異地变換着拍子的卡倫得主題的回应:

例 42



而最后，这部組曲第三乐章中的公主的輝煌迷人的旋律（作为基本的副部）出現了:

例 43



兩种拍子的結合使这段插曲具有一种特殊的独特性，——伴奏的明晰的节奏进行很出色地着重表現出公主的旋律进行的流暢性。❶

在展开部中，除了呈示部的主題素材之外，还引进了兩个主題：經过很大变化的“沙赫里阿尔的主題”以及卡倫得的故事的交战場面中的威武的号音（見例35）.
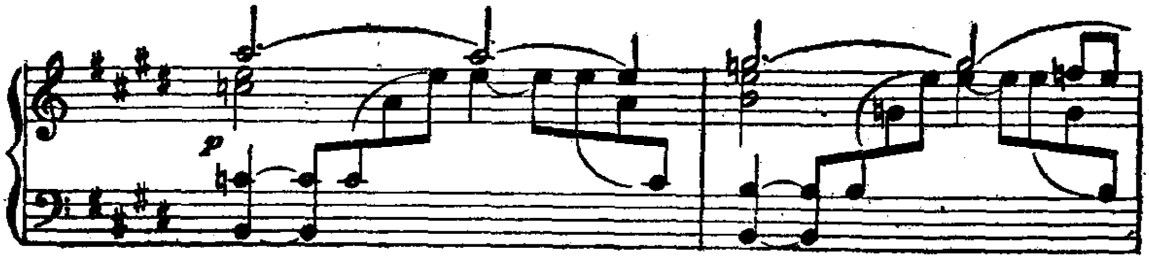
---

❶ 6/16拍子（节奏伴奏）与 3/8拍子（公主的旋律）在算术上是相等的;即無論在这个或那个拍子中,每小节的音值都等于一个半四分音符.但它們奏起来就完全不同了.在3/8拍子中有一个強拍——小节的第一拍.在 6/16 拍子中有两个強拍.
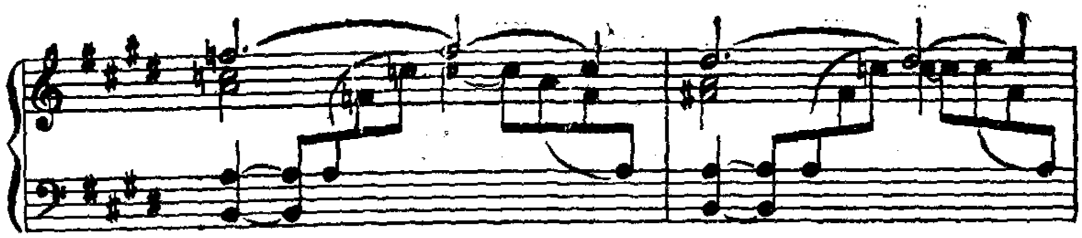
剛才已經講过，李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中着重指出：在«舍赫拉查达»中，主导动机的运用并沒有标题的意义。在这里，在巴格达节日的画面中，它們失掉了自己最初的意义。但这些熟悉的音乐形象的再現仍然引起一种印象：彷彿在这挤满了市鎮广場的喧囂的五光十色的人群中，有时閃現出一些熟悉的面容。

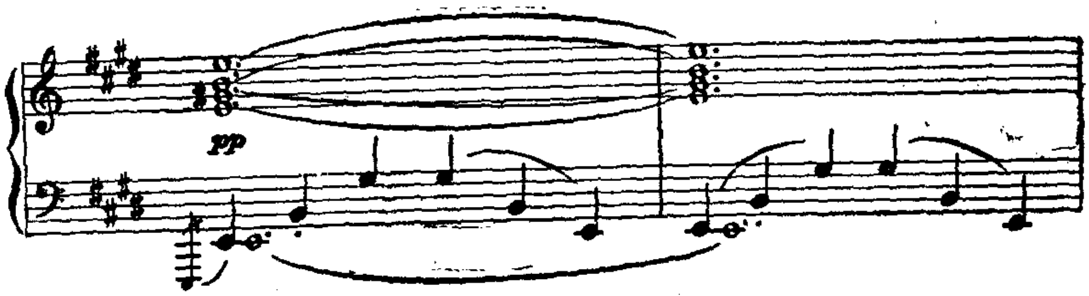
在再現部中，尤其在結尾中，欢乐的气氛熾烈地燃燒着，节日的喧囂在增長着，可以听得見人群經久不息的喧鬧声、响亮的呼声和舞蹈者的踏步声……突然，在高潮的时候，——画面更替了。彷彿并不曾有过欢乐的节日。波濤洶湧着、風暴咆哮着。这就是我們在第一乐章中已經熟悉的海上暴風雨的画面。但它在这里显得更加狂烈。那条船無力同盛怒的自然力作斗爭，勇敢的旅行人不能避免致命地触着峭壁的命运。現在，«卡倫得的故事»一章中的交战的主題作为殘酷命运的声音奏鳴着。也許，李姆斯基-柯薩科夫用这个主題来提到那座磁性的峭壁，船就是撞着它而粉碎的，在它上面立着一个帶着矛的青銅騎士的造像，«一千零一夜»的讀者从卡倫得阿治勃·伊本·哈第巴的故事中就会知道。管弦乐队的強有力的和弦(帶着鑼的喧嚶的鼓击声)——船触在峭壁上粉碎了。

暴風雨平息下来，只有微波在盪漾着一望無际的海洋。剛才还以雷霆之势使人惊惧的大海的主題，現在却在悲伤地奏鳴着。彷彿在惋惜那些逝去的航海者。

例 44







船的主題最后一次出現，从一組乐器轉到另一組乐器上．这不过是对那些埋葬在海底的勇敢旅行人的回忆．在这里，李姆斯基--柯薩科夫違背了在«一千零一夜»中关于辛巴德的故事的情节——在舍赫拉查达的叙述中，辛巴德幷沒有死，而是平安地回到巴格达的．

故事講完了．剩下的只是同序曲呼应着的簡短的尾声．序曲的主題在这里变換了位置．正如在序曲中一样，小提琴沉思地而又温柔地奏出舍赫拉查达的旋律．看看它那充滿幻想的曲調就要沉寂下来，——但是沒有沉寂：最后的一个音在最高音区繼續振动着，序曲的第一主題在它的襯托下出現．这又重新是沙赫里阿尔苏丹的形象．他的主題的宁靜和亲切温柔的情調明显地告訴听众：舍赫拉查达的故事已使她的丈夫变得温和起来，而殘酷的刑罰已經不再威胁着她了．舍赫拉查达的旋律的回应結束了李姆斯基--柯薩科夫这部組曲——一个描写神奇事迹的音乐故事，这些奇迹是东方人民的富于詩意的幻想創作出来的．

不久以前我們知道了另一种对«舍赫拉查达»的解釋，这种解釋也是以它的作者的談話做根据的．鮑·弗·阿薩菲耶夫院士在其論述李姆斯基--柯薩科夫的著作中写道："……在这里値得叙述一下我所知道的在弗·瓦·斯塔索夫与李姆斯基--柯薩科夫夫人的妹妹——

傑出的女歌唱家亞历山德拉·尼古拉耶芙娜·莫拉斯——之間关于«舍赫拉查达»的一段对話……斯塔索夫講述了«舍赫拉查达»的哲学含义，我們沒有理由把它当作是斯塔索夫个人的虛構，因为亞·尼·莫拉斯并沒有反对，而且对斯塔索夫的話作了某些补充。

"有一个水手，長期在海上漫遊，想穷極一切奇事，大海不喜欢他；有一次，当他在浪濤中失掉一切財产，只剩下一条小帆船（他乘着这条船在一望無际的海洋上遊蕩）的时候，他就詛咒自己的好奇过甚。他又孤独又貧穷，靠近了一个荒島，在遇見了善神之后，他得到了一个奇異的戒指，使用这个戒指使他一次又一次地在功業上获得成就，并享受到大自然与爱情的賜与。但是他的貪念又起，他輕視勇敢行为与节日生活的美，沒有表現出回报的爱。这个水手就載了一船珠宝，又重新出發漫遊。船遇了險。一切都毁灭了。又重新是一个宏丽沉寂和無边無际的大海，在它中間只有一条孤單的小船。"

这兩个标題如何取得协調呢？可以十分肯定地說：它們当中的第二个标題不仅是在第一个标題之后，而且也是在創作了«舍赫拉查达»之后出現的。当然，李姆斯基-柯薩科夫是从«一千零一夜»的童話，而不是从剛才闡述的那个情节得到了直接的創作冲动的。毫無疑問，这部組曲的音乐形象同舍赫拉查达的故事的联系，較之同阿薩菲耶夫所引述的那个故事的联系，是更牢固更具体和更显著的。显然，斯塔索夫的叙述是一种«舍赫拉查达»作者的"标題含义的解釋"。这种"含义的解釋"是和这部組曲的音乐不相矛盾的：不能不看到，«舍赫拉查达»的画面和音乐創作結構不难"包括"了（虽然不像大家都知道的那个标題那么具体）斯塔索夫的故事的基本"情节点"。实际上可以把第一乐章理解为对于那个水手的"長期的和想穷極一切的"漫遊的音乐叙述。可以把組曲的第二三兩乐章以及結束乐章的节日場面看作是对于"在功業上的成就并享受到大自然与爱情的賜与"的描写。結束乐章的結尾就其音乐-画面的內容看来是十分切合于鮑·

弗·阿薩菲耶夫所引述的故事的結尾．而序曲和尾声也可以被理解为故事講述者向听众說話．

由此可見，無論这种或那种解釋，都可以适用于这部組曲的音乐．但是，为什么会有这个第二种解釋呢？为什么李姆斯基-柯薩科夫不完全滿意于«舍赫拉查达»最初的構思呢？

在本書的序言中已經講过，李姆斯基-柯薩科夫在其根据“奇妙的”題材写成的作品中，并不單是一个用音画来創作了引人入胜的奇幻故事的“音乐童話講述者”．他在作为他的艺术的永恆支柱的民間創作中看到了人民智慧的表現．因而在他的某些神話歌劇的驟看起来是幼稚的情节后面，隐藏着对人的生命、对人民的命运的思考．大家知道，«雪女郎»并不單是一个关于春和严寒那經受不起人类热烈的爱情火焰的美丽女兒的故事．«雪女郎»的思想是对大自然的威力，对爱情的詩意，最后，对作为人类創造力之表現的艺术的頌揚．

很自然，李姆斯基-柯薩科夫在«舍赫拉查达»中也力圖找出——并且已經找到了——包含着崇高的道德思想的“哲学含义”．

現在还有一个問題．有沒有理由这样来解釋«舍赫拉查达»的音乐呢？在这里，我們講的不是音乐場面与上述情节是否符合的問題，这种互相符合已經是明确了的；我們講的是音乐的思想-情感内容及其深度和感染力的問題．

对这个問題也必須作肯定的答复．要知道李姆斯基-柯薩科夫的这部組曲不仅以惊人的絵画性和确切的音的造型力深深吸引着我們．無可爭論地，例如，舍赫拉查达那迷人的形象是与«薩德科»中的沃尔霍娃及«薩旦王的故事»中的公主-天鵝那样动人的妇女形象相呼应的．这首組曲的第三乐章充滿了明朗的爱情．大海的画面——無論是在第一乐章或者是在結束乐章中——都是真正無与倫比的音乐的“大海”；听到它們，就不能不同«舍赫拉查达»的作者一起讚嘆大自然的偉大和美丽．

这一切都远远超越了純粹的音的运用的技巧。上面例举的几段以及这部組曲的全部音乐都充滿了真正的詩意。而这种崇高的詩意同李姆斯基－柯薩科夫把他的优秀的交响乐作品之联系起来的那种高尙的思想是完全协調的。

«明朗的節日»

«星期日序曲» 作品第36 1888年

序曲«明朗的节日»是根据«教堂詩歌集»内的一些主題写成的，它表达出作者从童年起就保留下来的对复活节晨禱的印象。李姆斯基–柯薩科夫在«我的音乐生活»中說过他想在序曲中再現“这个节日神奇的和多神教的方面，再現从复活节前的星期六的暗黑而又神秘的夜，到明朗的星期日早晨的某种多神教式的狂欢气氛这一过渡……。”

序曲与这个構思相适应地分为两个乐章：徐緩的用陰暗的調子来煊染的引子和急速的快板乐章，在这快板乐章中，李姆斯基–柯薩科夫用音乐来再現(用他的話来說)“欢乐的差不多是舞蹈的鐘声”。李姆斯基–柯薩科夫在談到自己这首序曲时写道：“难道俄罗斯正教的鐘声不正是一种舞蹈的教堂器乐嗎？难道穿着白道袍用活潑的快板速度唱着«紅色的复活节»一曲的教士和修士那搖晃着的鬍子等，不使人想像到多神教的时代嗎？”

从这些話就可以明显地看到：使李姆斯基–柯薩科夫深感兴趣的絕不是复活节的神秘的方面。热愛俄罗斯的往昔和古代的民間仪式的他，甚至在复活节庆中也看到了从远古时代保存下来的民間仪式。如果說在引子中可以感覚到神秘的色調，那末，第二乐章就真正浸透了“放蕩不羈的欢乐气氛”，因此，宗教界就極不贊同李姆斯基–柯薩科夫的这首乐曲。

第三章

作者沒有發表标題的交响乐作品

本章包括李姆斯基-柯薩科夫作为“非标題”交响音乐来發表的作品，他既沒有在总譜的序言及回忆录中，也沒有在对朋友們的叙述中闡明它們的構思.然而，差不多所有这些作品都包含着一定的标題性因素.它們的很大一部分都屬于鮑·弗·阿薩菲耶夫称为“風俗化或風格化的交响音乐”的那种交响音乐样式.阿薩菲耶夫写道:“……这种交响音乐样式……使俄国作曲家的許多交响乐作品具有日常生活的場面，舞蹈——遊玩的插曲和完整的部分，以及風俗的抒情歌曲的色彩丰富的美妙篇章”.阿薩菲耶夫正确地認为俄罗斯風俗化交响音乐起源于格林卡的«卡瑪林斯卡雅舞曲»和«西班牙序曲».应当把李姆斯基-柯薩科夫的作品中的«俄罗斯主題序曲»、«小交响曲»、«塞尔維亞幻想曲»和«西班牙随想曲»列入这一类交响音乐中.所有上述的格林卡与李姆斯基-柯薩科夫的作品，虽然其中并沒有像在«薩德科»与«安塔尔»里面那样具体的情节構思，但实質上都屬于标題音乐領域.对于風俗化交响音乐来說，最有特色的是概括的标題性，这种标題性是沒有詳細地在音乐中加以闡明的情节的

第一交响曲

作品第1

初稿——1862—1865年　定稿——1884年

第一交响曲——李姆斯基-柯薩科夫的第一个大型作品——是

在巴拉基列夫的直接指导下写成的．这部交响曲的創作延續了一段長时期，因为李姆斯基-柯薩科夫在俄国艦队的一艘軍艦上的長期（兩年半）航行曾經中断过它的写作．

这部交响曲的第一次演奏是在李姆斯基-柯薩科夫一生中的一个意义重大的日子．他認为这部交响曲第一次在舞台上奏起来的那一天——1865年12月31日下午7时——就是他的作曲家活动的开始．

后来，李姆斯基-柯薩科夫在他的中年严格地評价他的这个年青的作品，認为在音乐会舞台上演奏它是沒有多大意义的．他在«我的音乐生活»中写道："我在1884年秋天把我的第一交响曲改写一遍并重新配器……我覚得，我这个在目前来說是年青而又稚气的作品，在經过技术方面的整理的情况下，可以編入学生及音乐愛好者管弦乐队的演奏节目中为他們服务．"

我們应該把柴科夫斯基对这交响曲的評論和作者对它的異常謙虛的評价比較一下．柴科夫斯基在"关于李姆斯基-柯薩科夫先生的«塞尔維亞幻想曲»一文中提到这部交响曲的初次演奏說："兩年以前，李姆斯基-柯薩科夫先生帶着一部交响曲出現在我們的音乐舞台上，这部交响曲是在彼得堡免費音乐学校的一次音乐会上由巴拉基列夫先生指揮演奏的……"
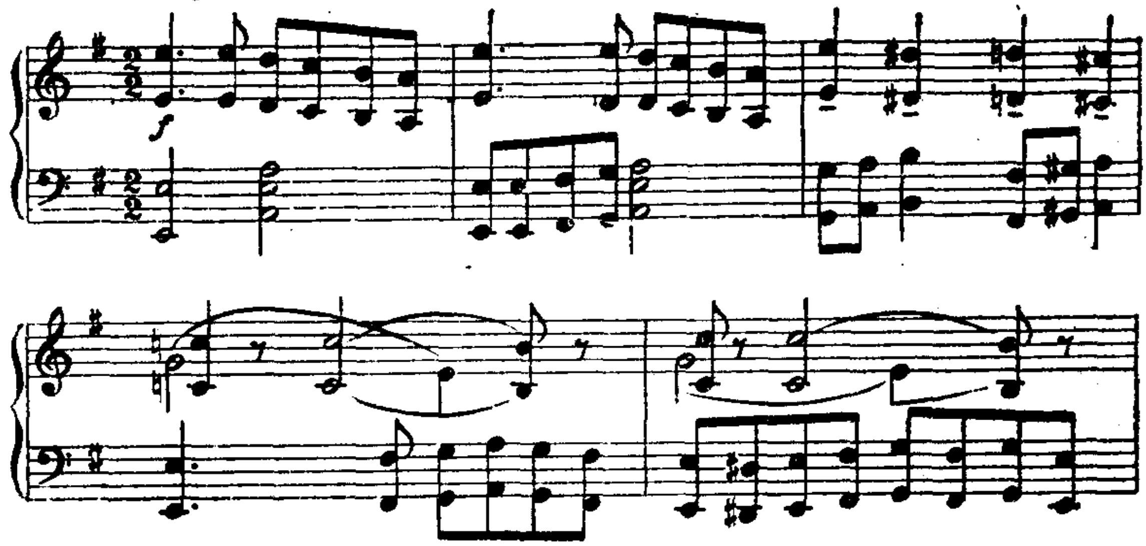
这部交响曲使柴科夫斯基感到这是一种"年青的、在技术方面仍然有缺点的"初次尝試．然而，兩个中間乐章都使他讚賞："……在慢板乐章（其实是行板乐章——索洛甫磋夫注）和諧謔曲中表現出了巨大的才能．特別是据民歌«韃靼俘虜»写成的慢板乐章……它以配器的美妙（但不是纖細的追求效果的）、形式的新穎并主要是以純粹俄罗斯的和声型的新穎性使大家都深感惊異，立刻就表現出李姆斯基-柯薩科夫先生的卓越的交响乐才能"．

柴科夫斯基公正地讚揚了行板乐章，但認为第一乐章和結束乐章較差．我們虽然不能認为头尾兩乐章毫無重大优点，但也很难否認

柴科夫斯基的話。快板乐章的基本主題是高尚而又富于表現力的。在生气勃勃的基本主題中可以听到俄罗斯歌曲《沿着亲爱的母亲伏尔加河順流而下》的回声：
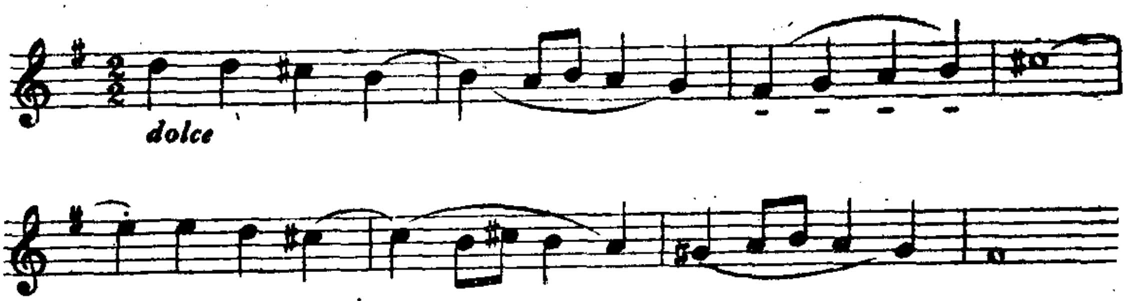
例 45

Allegro



在副部中無疑地已經有許多“柯薩科夫式的”东西，这就是和俄罗斯抒情歌曲十分切合的一种柔和、抒情的旋律：
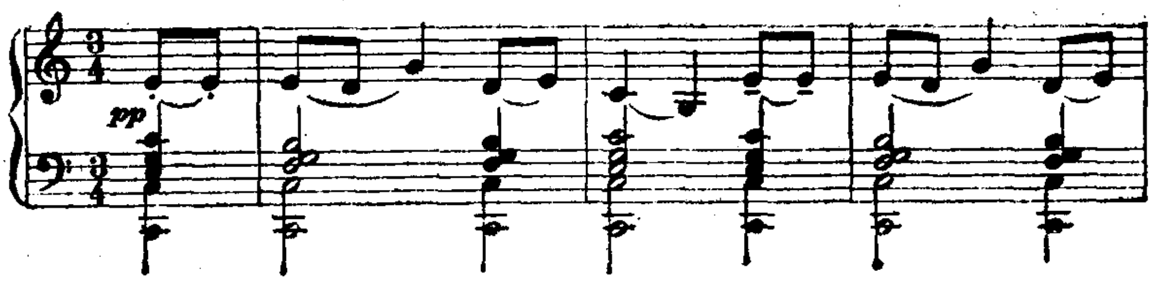
例 46

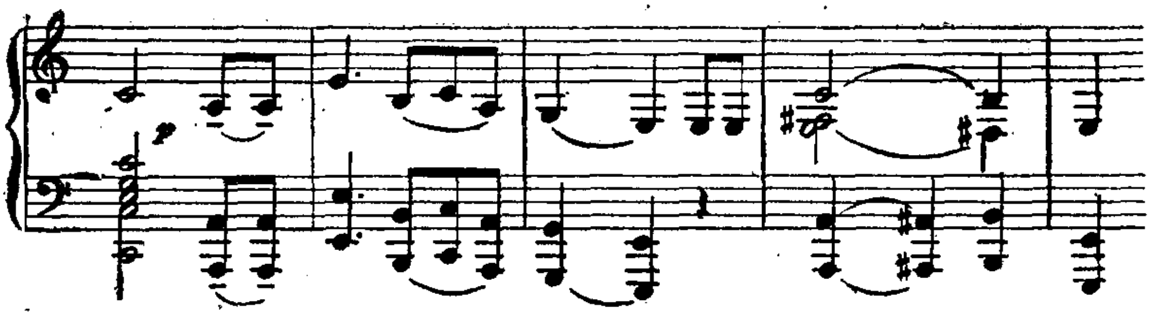


行板乐章的基础是《韃靼俘虜之歌》的一首变奏曲。行板乐章开始时的民間曲調听来很質朴：

例 47

Andante tranquillo
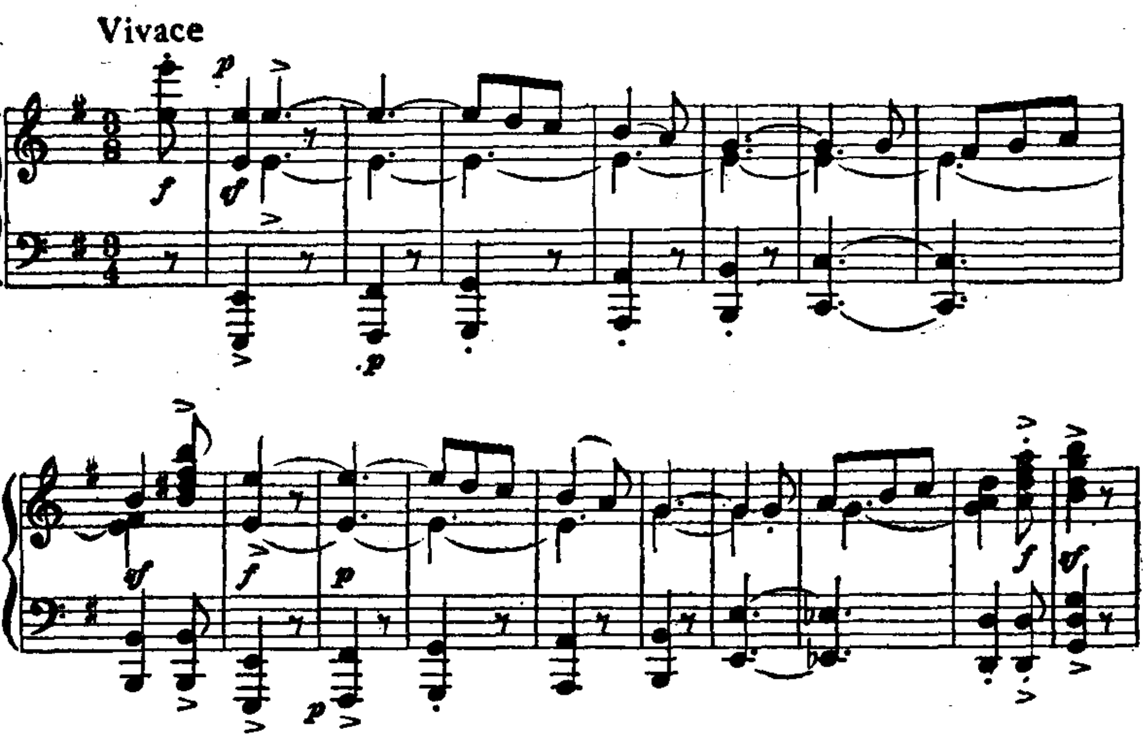




李姆斯基--柯薩科夫發展这个旋律，揭示出这个人民創作的富于詩意的形象的全部深刻性，行板乐章被理解为关于人民痛苦的簡洁、庄严深沉的叙述。
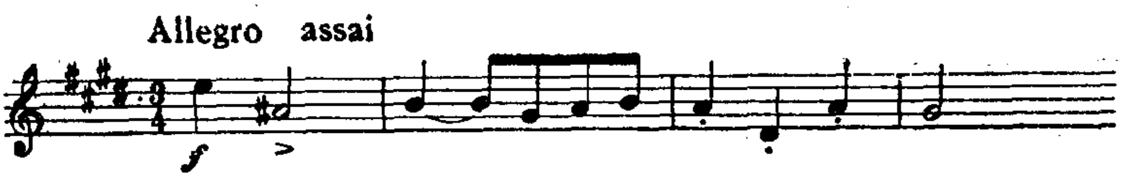
諧謔曲是优美而又活躍的。在主要主題开始时，突进在輕快神速的进行中的強有力的呼声是很精彩的：

例 48



結束乐章的基本主題以其果决的風格和明晰洒脱的旋律型而显得很动人：

例 49



在这个主題(結束乐章中的主要主題)的發展中有着一些很有意义的因素.但是另一些形象同它对照得不够充分.因而結束乐章就使人感到有点單調.

«塞尔維亞主題幻想曲»

作品第 6

初稿——1867年　　定稿——1889年

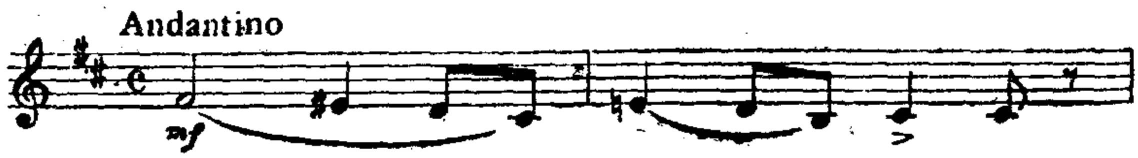
李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中写道:"在1866—1867年間，巴拉基列夫經常翻閱民歌，主要是斯拉夫和馬扎尔[1]的民歌.他身边有大量各色各样的歌集.我也極其讚賞地翻閱了它們并讚賞地听取了巴拉基列夫配上他那优美的和声来彈奏它們……，我遵照巴拉基列夫的意見着手創作«塞尔維亞幻想曲»……"

«塞尔維亞幻想曲»(确切的名称是«塞尔維亞主題幻想曲»)完成得很快;1867年5月 12 日,在为祝賀从西方斯拉夫国家到彼得堡来的客人們而举行的音乐会舞台上，由巴拉基列夫指揮演奏了这首幻想曲.斯塔索夫在其著名的文章«巴拉基列夫先生的斯拉夫音乐会»中所講的正是这个音乐会.在这篇文章中第一次說出了"强力集团"这具有历史性的"恰当的名称".斯塔索夫写道:"在結束我們这篇短評的时候,我們希望:願上帝使我們的斯拉夫客人永远不会忘記这个斯拉夫音乐会，願上帝使他們永远記住这个細小的但是強有力的俄国音乐家集团有着多少詩意感情与才能."
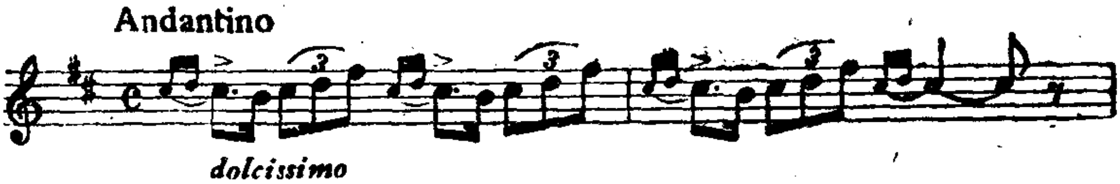
«塞尔維亞主題幻想曲»是一首比較小的交响乐曲.李姆斯基-柯薩科夫以自由的回旋曲式来發展巴拉基列夫为他选擇的主題.在引子中(小行板)奏出兩个主題,它們就風格而論是各不相同的,但同时又是互相补充的:

[1] 馬扎尔(Magyar)卽匈牙利民族.——譯者注.

例 50
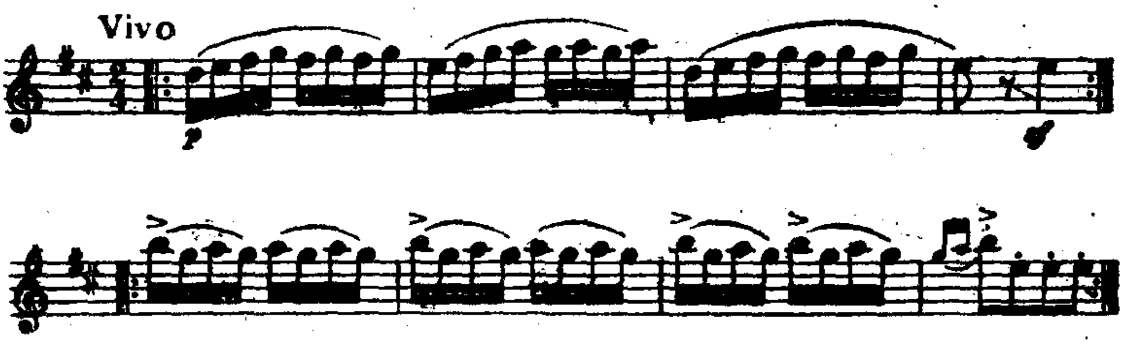


例 51



第二个旋律是第一个旋律的一种"叠句"，而这两个旋律又融合成为一个統一的富于詩意的和帶有幻想色彩的音乐形象．作为在引子后奏出来的 Vivo 乐段的基础的是一个热情的舞蹈旋律：

例 52



它在發展中与引子的主题（主要是第一主題）相互交錯并互相更替着，構成一个欢乐的民間节庆的画面．

«塞尔維亞主題幻想曲»較之它的作者以前的作品，在更大的程度上吸引了音乐界的注意．謝洛夫以贊許的態度評論了«幻想曲»，柴科夫斯基以真正預言性的文字来評論«塞尔維亞主題幻想曲»．在«幻想曲»第一次演奏（1868年2月）于莫斯科举行后，他写了我們已經提过的文章«关于李姆斯基–柯薩科夫先生的塞尔維亞幻想曲»．柴科夫斯基激烈反对某一个批評家，他用"陌生人"的笔名来發表了一篇評論，旣不重視这位作曲家的才能，也不重視他的音乐的真正人民性．柴科夫斯基在結束这篇文章时写道："我們要記住：李姆斯基–柯薩科

夫先生还很年青，在他面前有着整个前程，毫無疑問，这位傑出的天才一定会成为我們艺术引以为荣的优秀人物之一."

根据三首俄罗斯歌曲主題写成的序曲

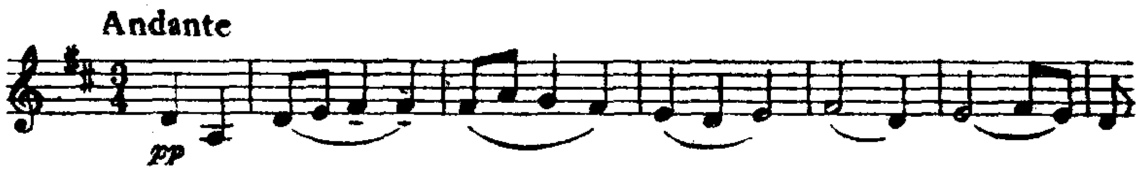
作品第28

初稿——1866年　定稿——1880年

李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中談到这首根据俄罗斯主題写成的序曲的产生經过时說:"我……在1866年春天很少創作甚至什么也沒有創作，而在入夏时則打算根据一些俄罗斯主題写一首序曲……我选擇了«光荣»、«在門边，在門边»和«伊凡努什卡的外衣»等主題.巴拉基列夫不十分贊同选擇后兩首，認为它們有点同样；但我不知为什么要堅持己見，——大概是因为我已經根据这些主題創作了某种变奏与和声的把戏，也不想把已經开了头的主題丢开了."

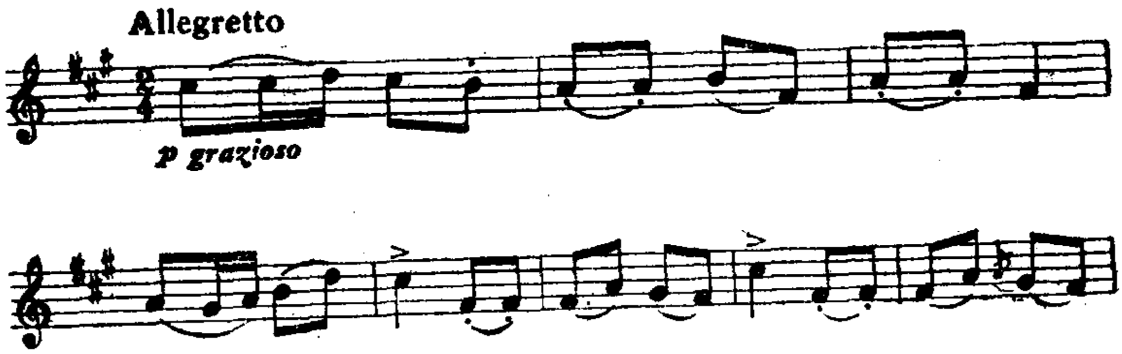
其实这一回巴拉基列夫是完全对的.«光荣»的旋律是壯丽的:

例　53
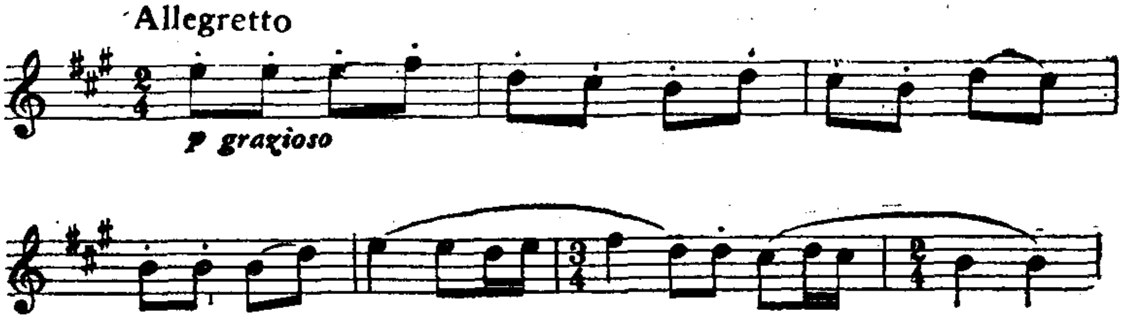


它很出色地着重表現出«在門边，在門边»一曲的优雅:

例　54



而«伊凡努什卡的外衣»的主題:

例 55



实际上無論在一般的風格上或者甚至在音調上都是和«在門边，在門边»一曲相似的.这就不能不表現在这首序曲上——在第二主題和第三主題之間缺乏对照就可以十分明显地感覚到.然而，这首俄罗斯主題序曲虽然不算是它的作者的最高成就，但民間旋律的美及其富于色彩的發展却也使听众感到兴趣.

«光荣»的主題展开了这首序曲. 这个主題开始的几个音調在从容不迫的进行中奏鳴着，从一种乐器轉到另一种乐器上，以后«光荣»的旋律就已經被闡述得很完备了;模仿梯形琴的、用琶音奏出来的竖琴的和弦，使这旋律具有史詩式的庄严隆重气魄.

«在門边，在門边»的曲調替換了«光荣»，这曲調在重复和变奏中仍保持着自己的輕盈而又优雅的舞曲風格.

第三主題随着第二主題出現，起初幷沒有把新的情調帶进总的音乐色彩中:它也像第二主題一样，是輕盈而又优雅的.但是，音乐逐漸充滿了力量.加速了音乐进行的整个管弦乐队的雄渾音响，尖銳的重音——这一切都徹底改变了«伊凡努什卡的外衣»的曲調在开始时的宁静風格，幷構成一个豪勇的俄罗斯舞的画面. 舞蹈突然中止了，恢复了从容不迫的速度——中段开始了，所有三个主題都在中段里錯綜結合和相互交替着.

在再現部中，基本主題循着不同于呈示部的次序相継出現.再現部是由第二主題开始的，第三主題更替了第二主題，以后，«光荣»的輝煌的旋律又重新出現. «光荣»的个别音調的互相呼应导向它最后

的全面的进行，它令人感觉到是一支壮丽的頌歌在歌唱人民的力量。那个短的急速而又欢乐的結束是建立在«光荣»与«伊凡努什卡的外衣»一曲的音調結合上的。

这首俄罗斯主题序曲并沒有作者所宣布的标题。然而这序曲的音乐形象使人能在其中看到李姆斯基-柯薩科夫如此喜爱的俄罗斯人民生活画面的再現。

«第三交响曲»

作品第32

初稿——1873年　定稿——1884年

70年代中期——在完成«普斯科夫女郎»（1872）之后，至創作«五月之夜»（1878）之前——是在李姆斯基-柯薩科夫的活动中的过渡时期，紧張地从事古典作曲家技巧的研究的时期。在这几年中写成的作品（室内重奏、第三交响曲），都不屬于李姆斯基-柯薩科夫最优秀的成就。

李姆斯基-柯薩科夫自己也很了解这一点，他自己清楚地看到他的70年代的器乐作品缺乏特性。关于这些作品中的一部作品，他写道："……我不由自主地感觉到，在这四重奏中，我实在并不是我。"而在第三交响曲中，用他的話来説，他过分醉心于技术，"把自己直接的幻想弄得枯燥無味"。«第三交响曲»显然是比«第一交响曲»更成熟的作品，但同时又是沒有它那么富于情感的作品。«第三交响曲»的任何一个乐章都沒有达到充滿在«第一交响曲»的第二乐章——«韃靼俘虜之歌»主題的行板乐章——的那种情感的完滿。

柴科夫斯基在其报刊評論中也指出«第三交响曲»的理性化。"这个作品給人的一般印象，可以簡述如下：技术超越了思想素質；缺乏灵感和激情，代替了它們的是雕琢性和五光十色的优雅的細节，达到多余的地步……

“由于在艺术概念中的这种真誠性和直覚性的缺乏，李姆斯基-柯薩科夫先生的作品就显得枯燥冷酷和內容貧乏，这种內容貧乏往往是最細致的表現手法的优雅完美所不能掩飾的．因而，听众不很欢迎柯薩科夫先生的这部交响曲，是不足为怪的．

“至于說到專家，那末他們就不能不被細节的美妙所迷，这些細节是以音之結合的技巧而令人感到悦耳的，这些音之結合是散布在我們这位交响乐作曲家的总譜上的……在李姆斯基-柯薩科夫先生經过醞釀（这种醞釀显然是在他的音乐机体內进行的）之后，終于会达到它的巩固的發展时期，从其中一定会产生出当代最卓越的交响乐作曲家，他的接近于古典主义（这一方面是他的音乐天性所趋向的），將更甚于接近柏辽兹和李斯特那散乱的浪漫主义学派……但这一切都是將来的事，而現在我們听过了这部交响曲的兩个乐章，它們尽管有着上述的缺点——过多的五光十色的細微末节，但是对敏銳的鑑賞家却提供了一个音乐享受的丰富的泉源．”
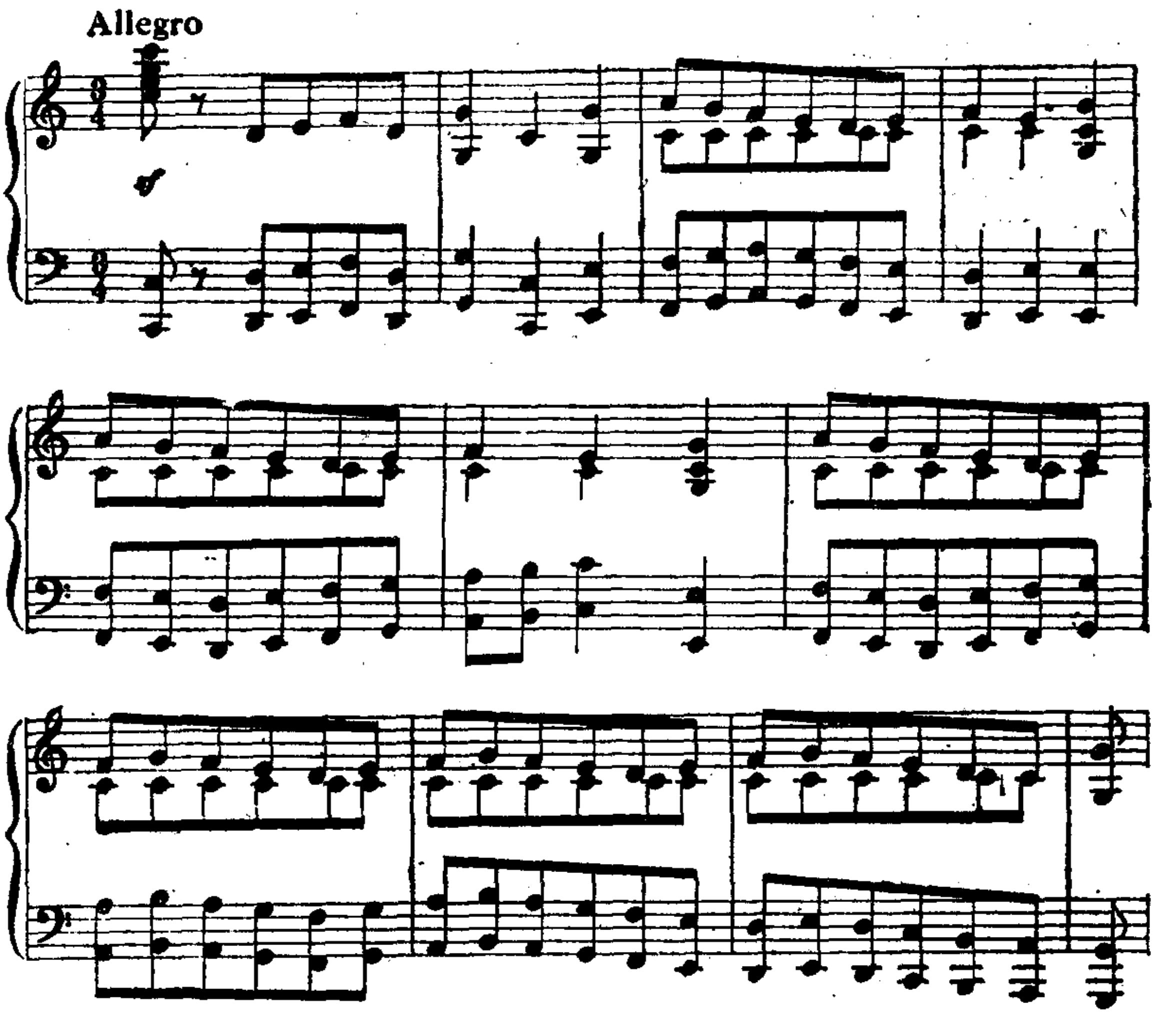
李姆斯基-柯薩科夫認为柴科夫斯基的評論是“很富于同情心的”这一点是可以說明一切的．其实，我們看到了：柴科夫斯基公平地、善意地，但是坦率地，旣批評了这部交响曲的缺点，也批評了李姆斯基-柯薩科夫的創作探索暫时采取的那个方向，柴科夫斯基的热烈同情首先是对这交响曲作者的才能表达的，它表达出这一信念：李姆斯基-柯薩科夫將成为最卓越的交响乐作曲家之一，而李姆斯基-柯薩科夫的意見也表明了：他完全承認柴科夫斯基的批評的正确性．

这部交响曲有兩个乐章——第一乐章（快板）和第二乐章（諧謔曲）——使柴科夫斯基感到滿意．柴科夫斯基写道：“在快板乐章中，李姆斯基-柯薩科夫先生显露出了相当大的曲式方面的技巧、令人惊異的管弦乐知識和把主題加以对位的开展的才能，这种才能是任何一个从事交响乐創作的人所不能不羡慕的．我并不是說，我特別喜欢作品这个乐章的主題，可是，作者善于用最多样化的闡述手段，

使它具有經常保持着的兴味。”

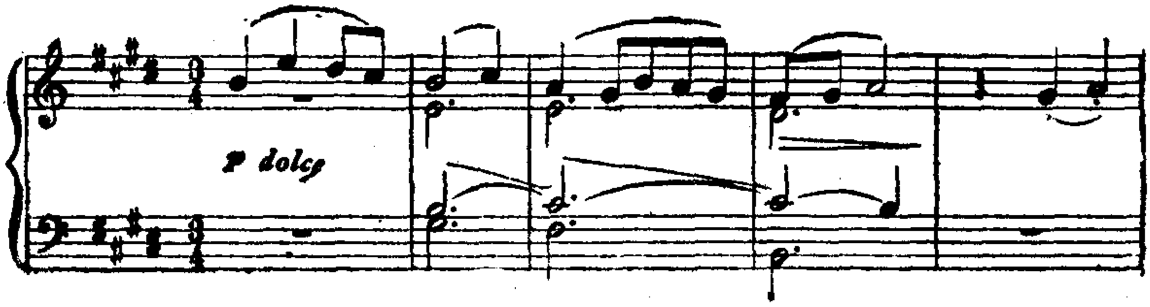
快板乐章的（从引子的主題發展而成的）基本主題是一个具有节日風格的活躍的旋律，它对于李姆斯基-柯薩科夫来說并不是很典型的：
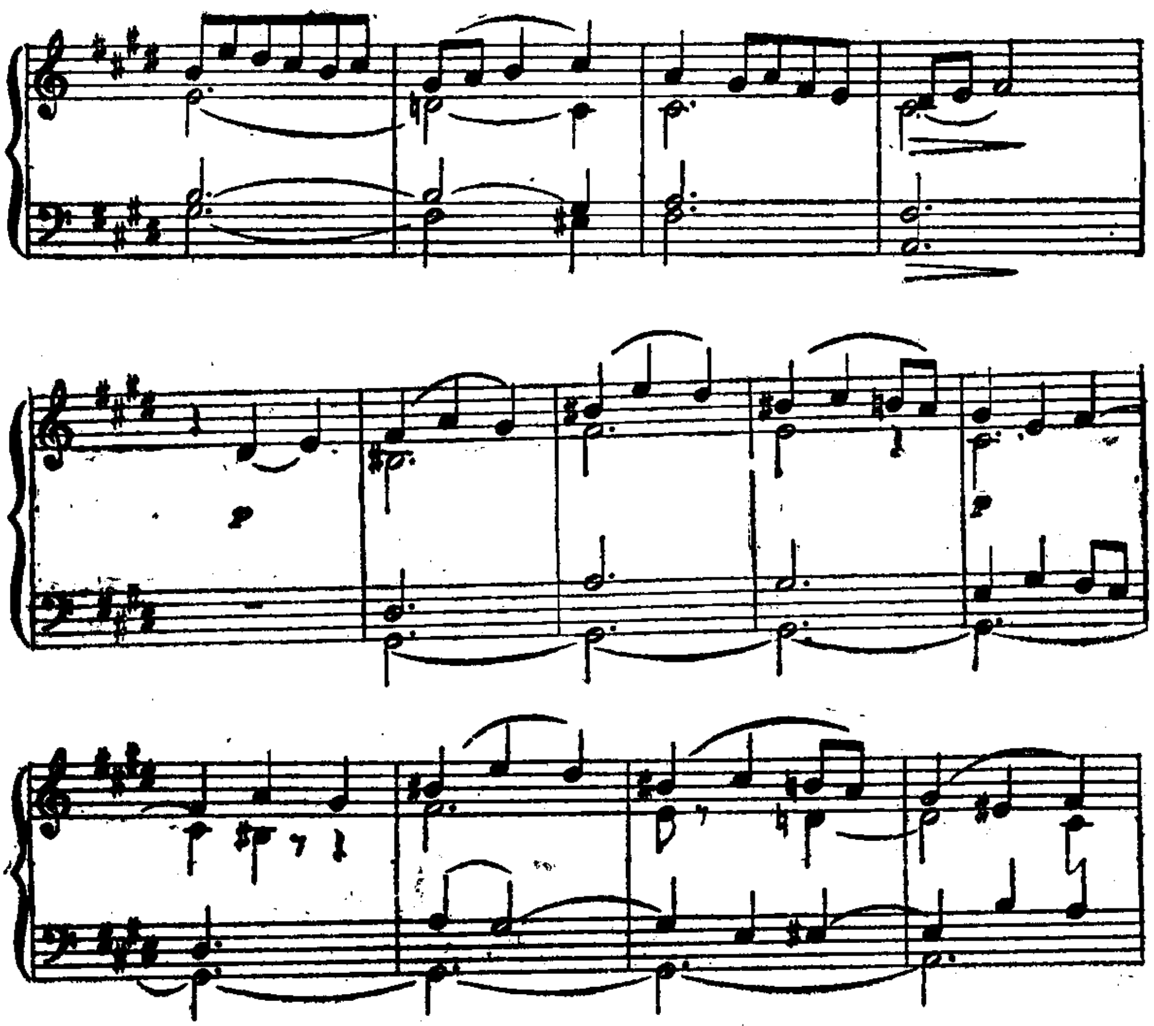
例 56



但絕不能不提到独特的第二主題：
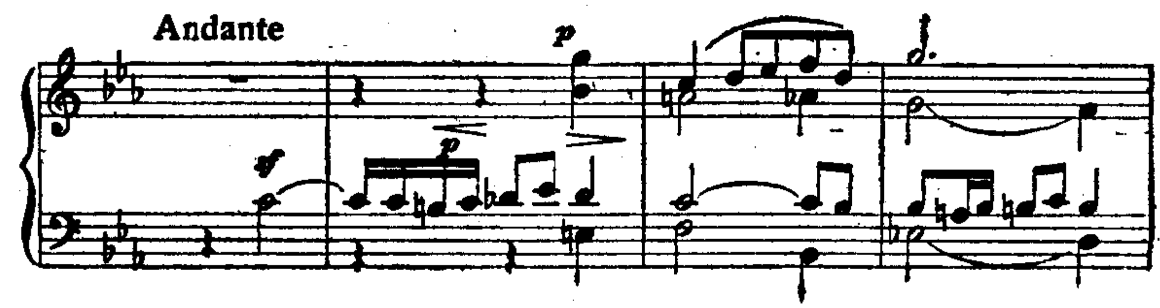
例 57

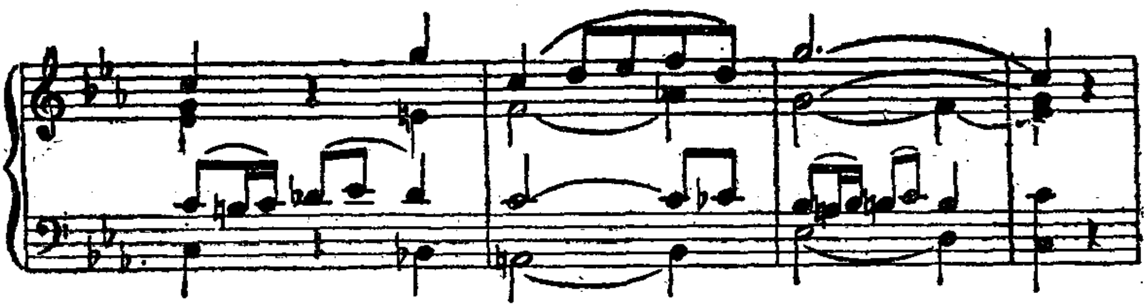




这是一个明朗的、温柔的、女性的、和声配得很細致的旋律. 無論在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧中，或者在他的浪漫曲中，都可以看到这一类音乐形象. 这兩个主題在快板乐章中得到丰富的發展，快板乐章以富于幻想的牧歌風的結尾来結束.

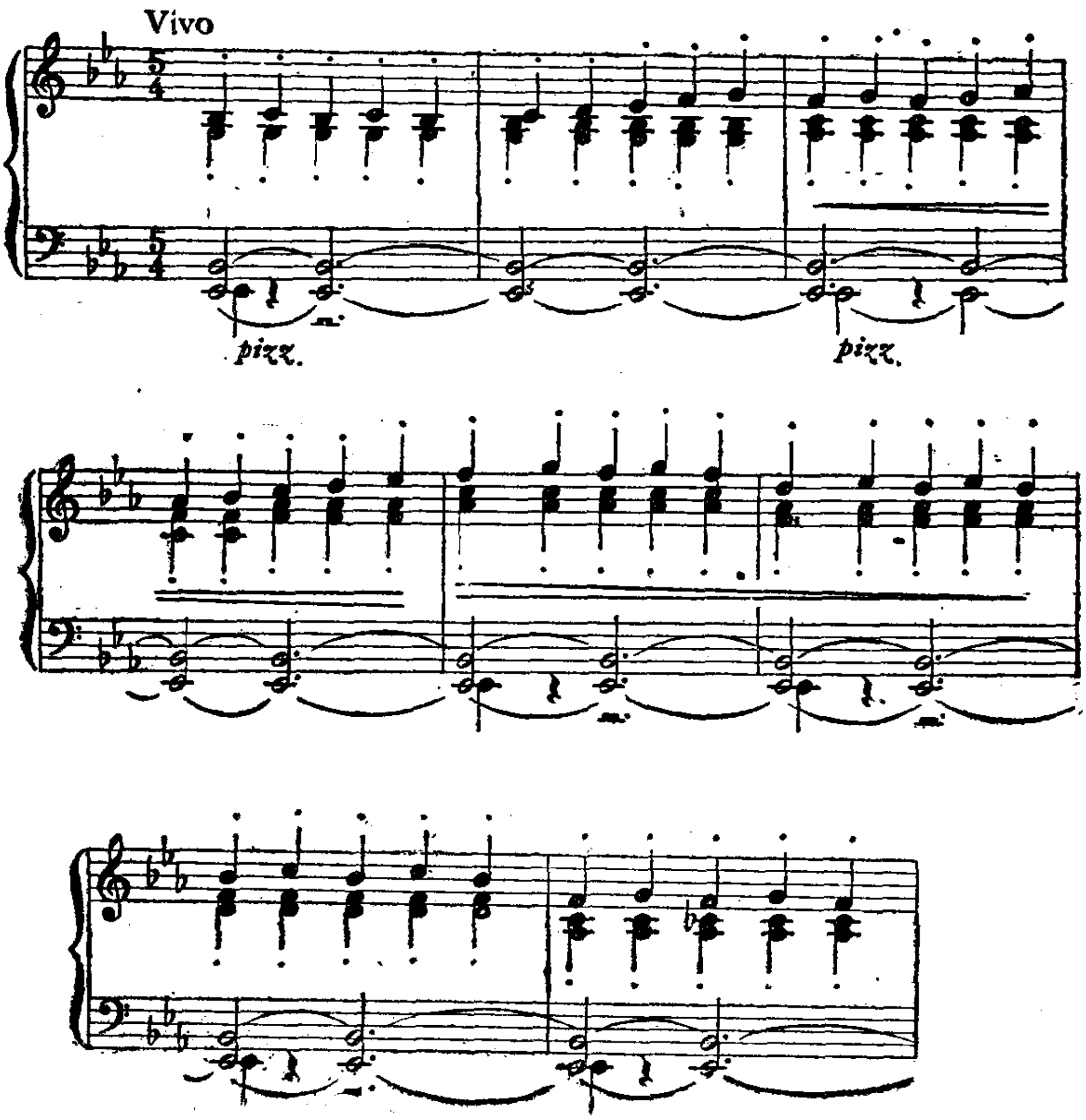
例 58





这不大的乐段的幽静的抒情性既恰当地同 快板 乐章 的力 对照着，也恰当地同这部交响曲的下一乐章——色彩富丽的諧謔曲——的优美的神速風格对照着：
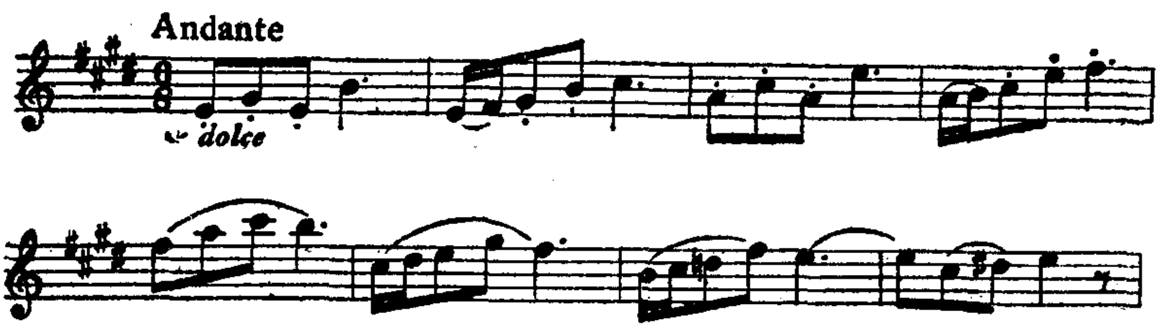
例 59



柴科夫斯基認为諧謔曲是这部交响曲最好的乐章。他写道：諧謔曲是这部交响曲的珍珠；在这里，柯薩科夫先生那不为有害的内心观照所拘束的才能以其全力表現了出来。首創的五四型节奏（作品的这个乐章的精彩之处正是基于这种节奏）同对立的节奏不断斗爭着；某种就其美妙与風趣来說完全是空前未有的对照，就是这种短長格、長短格、緩急格和疾徐格的同时結合的后果，如果对此再加上李姆斯基－柯薩科夫先生的不平凡的配器技巧及其音乐的和声結合的輕盈与流暢，那末，总合起来就会得出一个極可爱与特出的作品。

行板乐章的主題奏鳴得正如一枝牧笛：
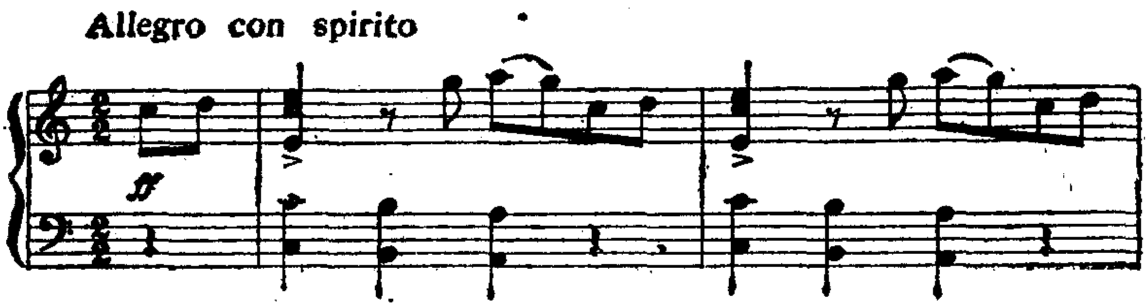
例 60
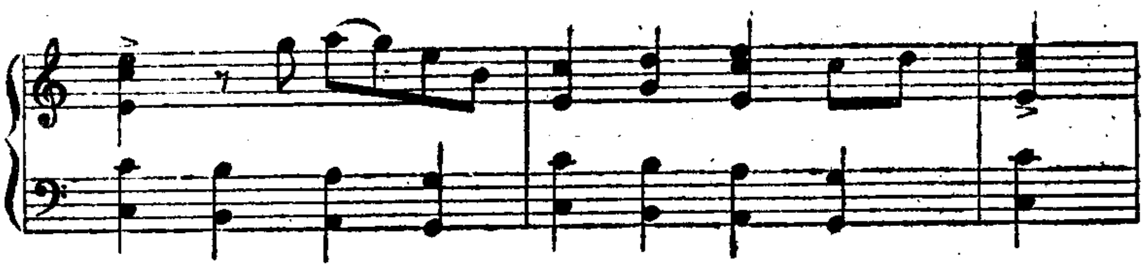


这个主題的牧歌色彩决定着整个行板乐章的風格，这个乐章被理解为一个帶有暴風雨場面（在中段）的夏季大自然的画面。

行板乐章無間断地轉到結束乐章。銅管乐器的号声在行板乐章結尾中出現，起初只是勉強可以听見，后来就越来越响亮。結束乐章（富有鼓舞力的快板）的主部的基本动机是从这些号声發展而成的：

例 61





主部的第二动机是一个生气勃勃的富有俄罗斯風味的舞蹈旋律:

例 62



这个預示着«雪女郎»的舞蹈主題旋律是在結束乐章的音乐形象中最鮮明的,对于李姆斯基-柯薩科夫来説是唯一富于特色的音乐形象.

副部是不大富于表現力的:

例 63



結束乐章是这部交响曲最不成功的乐章.正是在結束乐章中,片面地迷恋技术显然把作者的"直接的幻想弄得枯燥無味".大量的对位乐段,它們大部分都远沒有充分地完成自己的任务——去丰富音乐形象.只有在充滿了史詩式的雄渾气势的輝煌的結尾中,第一乐章的主部最初的音調才能非常成功地同結束乐章的主部的各个动机結合起来.

«第三交响曲»正如«第一交响曲»一样,是一部不平衡的作品,但«第一交响曲»却以其創作思想的新穎和直截痛快使人感到兴趣,只是作者的不成熟使得基本的音乐形象不能得到真正的發展,而在«第三交响曲»中,創作是成熟得多了,但是較少直截痛快,風格的完整性也較少.然而,这兩部交响曲,虽然有着并非不重要的缺点,但也

有其“生存的权利.”过去几十年間,只有不多的音乐家知道它,这显然是不公平的.近年来,李姆斯基-柯薩科夫的交响曲已經常成为交响乐無線电广播的节目,而广大的音乐爱好者也就可以欣賞到它們了.

«俄罗斯主题小交响曲»

作品第31　1879—1884年

李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中写道:“1879年夏天,我們也像去年一样,住在里戈夫地方的拉波特尼科娃的别墅里……我写了一部俄罗斯主題的弦乐四重奏,它后来被我改写为一部管弦乐的小交响曲……我的这部四重奏从来也沒有公开演奏过.有一次我把它帶到克·尤·达維多夫那里,并要求在一个四重奏集会的排練中演奏它.达維多夫、奥尔、皮凱尔和韋克曼为我演奏了它.达維多夫不很喜欢它,而我也在它里面發現了許多缺点,第一乐章是單調,只根据一个主题写成,諧謔曲沒有結尾,而結束乐章是枯燥無味的,我就不准备在听众中公开演奏我的四重奏”.

李姆斯基-柯薩科夫在次年就着手把这部四重奏改写为管弦乐曲.他在1880年7月写信对斯·恩·克魯格里科夫說:“我草草地把自己的俄罗斯四重奏的兩个乐章配了器,这部四重奏被改为一部小交响曲”.这件工作耽擱了,只是在1884年.这部小交响曲才完成.

小交响曲只包括了四重奏的四个乐章中的三个乐章.小交响曲并沒有包括李姆斯基-柯薩科夫認为是“枯燥無味”的結束乐章.被称为“諧謔曲-結束乐章”的那首諧謔曲在这三乐章的小交响曲中起着結束乐章的作用.
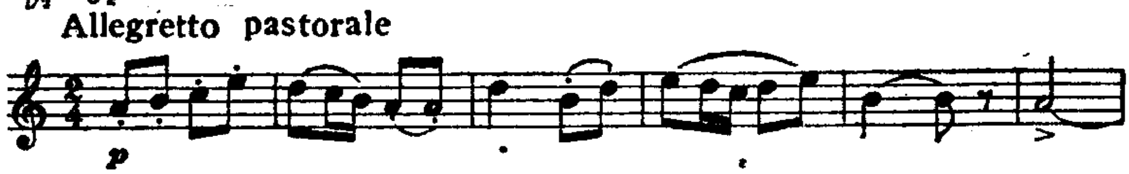
那部(沒有發表的)四重奏的改写工作并沒有局限于把結束乐章取消掉和把其余三个乐章配了器.李姆斯基-柯薩科夫把自己最初的構思改变得相当大.指出这一点就够了:我們从李姆斯基-柯薩科夫

的話中知道，那部四重奏的第一乐章是用一个主題写成的.而在小交响曲中，第一乐章則是用帶有兩个主題的傳統奏鳴曲快板乐章的曲式写成的.諧謔曲也經过重大的修改:在小交响曲中它同时包括着諧謔曲和結束乐章的特点.

在小交响曲的总譜中并沒有对这个作品的标題構思作任何說明.然而，大家知道，作为小交响曲的基础的那部四重奏的所有乐章都帶有标題題目，这些題目完全符合于小交响曲的三个乐章的內容，并有助于我們去理解这位作曲家的構思.
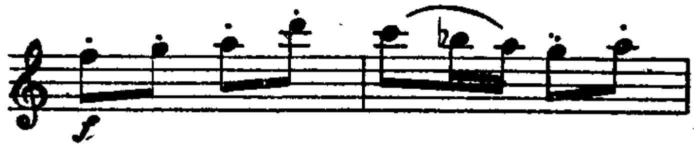
四重奏的第一乐章叫做«在田野里».小交响曲的第一乐章是«田园風的小快板». 小快板乐章的主題(正如小交响曲的其他乐章的主題一样)都是真正的民歌旋律(选自李姆斯基-柯薩科夫和巴拉基列夫所搜集的歌集). 小快板乐章的主要主題是民歌«田野的霧»的曲調.

例 64



李姆斯基-柯薩科夫并沒有完全采用这个民間曲調，而賦于这緩慢沉重的抒情歌以一种明朗的色彩. 主要主題听来确实具有田园風味，特别是当它变为一个簡短的牧笛动机的时候:

例 65



第二个更和諧的主題——«公主在城中»一曲的旋律——也沒有改变宁靜的明朗-靜观的情調:

例 66
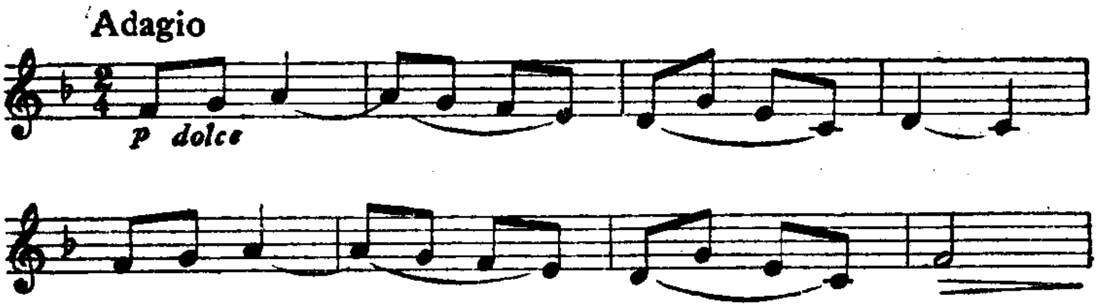


这两个主題(特别是第一主題)在其自身的發展中被新的音色色彩丰富着，这种宁靜的靜观性被一种鮮明而活躍的对照破坏了，但在整个小快板乐章的过程中仍保持着音乐的明朗風格.

小交响曲的第一乐章部分地被理解为一幅音的風景画，而更主要的是自然界在人那里引起的那些情感的富于詩意的表現.

那部四重奏的第二乐章叫做«在婚前的晚会上»，这个名称完全符合小交响曲的第二乐章——慢板乐章——的內容，这乐章是根据一些結婚歌曲的曲調写成的. 在三首作为这慢板乐章的基础的歌曲中，有兩首被包括进一首套曲里，这种套曲是在新娘于出嫁前夕同女友們告別的晚会上唱的. 第一首歌是«在小花园里»:

例 76



这首沉思的有些憂郁的歌的歌詞是很有意思的:

在小花园里，在小花园里，
在青綠的葡萄园里，
在这里，小帕維尔·阿列克謝耶維奇，
这善良的小伙子，常常来散步.
他梳着自己的鬈髮，
他一边梳，一边下判决，
他对淡黃色的鬈髮姑娘下命令:
"靠攏好！我的鬈髮姑娘們，
緋紅的臉兒配白臉兒，
配我这白色的臉兒，
瓦尔瓦魯什卡的心要順从
我的智慧，我的理性，

我这漂亮小伙子的習慣".
我这美丽的姑娘,
不想去順从,
啊!多么苦惱,
多么大的苦惱.

这支歌并不是在俄罗斯民間創作中常見的关于沉重的妇女命运的那些簡浩故事中的一个,但在这里也明显地說出了:新的生活約許給一个出嫁姑娘的不仅是欢乐.很可能,李姆斯基-柯薩科夫也想着重指出这一点,他是根据«在小花园中»一歌的音調,用陰郁的調子写成了慢板乐章那悠長的引子的.

慢板乐章的第二主題是民歌«青綠的梨树在园中搖晃着»的曲調:

例 68



在这首歌中談到出嫁姑娘的痛苦.

青綠的梨樹在園中搖晃着,
小瑪申卡的心在号哭.'
小伊凡諾芙娜在号哭,
在親爱的爸爸面前,
在親爱的媽媽面前,
这年青的姑娘被交給陌生的人……

但在这里却沒有悲剧性.«青綠的梨树»这首歌是一种仪式性的慟哭;姑娘的怨訴——与其說是真正的痛苦的表达,不如說是一种習俗.

最后,慢板乐章的第三主題是一首不急速的但是却愉快的歌«你啊,我的朝阳,我的朝阳»:

例 69
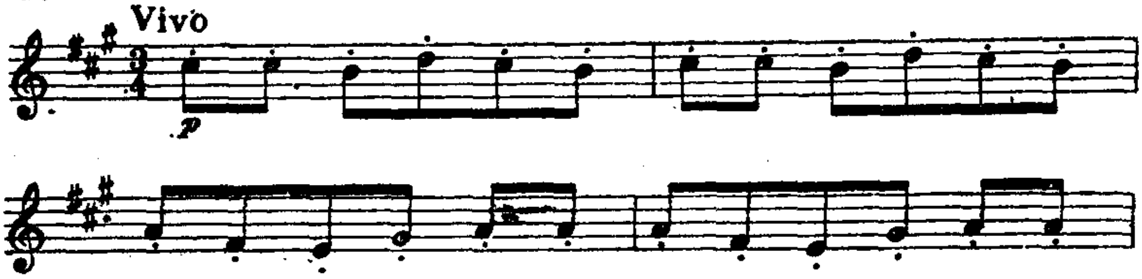


这支愉快的歌是在新娘戴头飾时唱的。

作为慢板乐章的基础的三个音乐形象就是如此．明朗的情調（只是由悲伤的因素加上一些陰影），在小交响曲的这个就总的風格来說是抒情的乐章中，也占着主要地位。
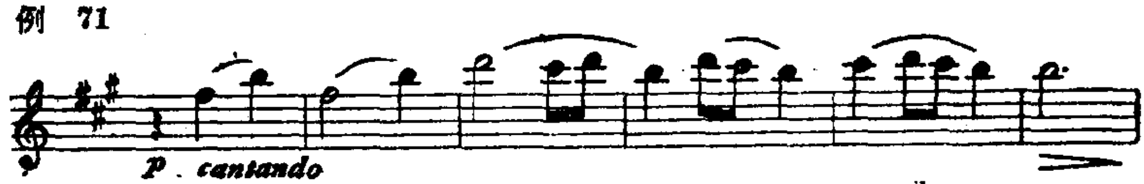
那个四重奏的第三乐章的名称是«在輪舞中»．这个名称符合小交响曲的結束乐章的內容．作为这諧謔曲-結束乐章的基础的是一支急速而又愉快的輪舞歌曲«我有一个醉汉丈夫»的（稍为改变了的）曲調：

例 70



一个优雅的动机在各种不同的变奏中貫串着整个結束乐章，使它具有諧謔曲的風格．除了«我有一个醉汉丈夫»的曲調之外，李姆斯基--柯薩科夫还在結束乐章中引用兩个主題．第一个«是白樺的叶子也是濃密的»这首歌的曲調：

例 71



第二个是«不要感謝那个神父»一曲的旋律．（見例72）这兩个旋

例 72





律与基本的諧謔曲的主題互相交錯和互相結合着。彷彿姑娘們在跳着輪舞，唱着时而是沉重时而是愉快的歌。

这部小交响曲的草稿是在1879年(以那个沒有發表的四重奏的形态)出現的。如果我們記起«雪女郎»是在一年之后写成的話，那末就会明白这兩个作品的思想感情和風格上的近似。正如在«雪女郎»中一样，李姆斯基-柯薩科夫在这小交响曲中敏銳地"傾听民間創作的声音"，用音乐艺术的手段創造出自然界的形象。正如在«雪女郎»中一样，这小交响曲刻画了(当然，和体裁的特性相适应，并沒有那么具体)人民生活的画面。正如在«雪女郎»中一样，这部小交响曲是一个浸透了生活欢乐的感情的真正富于人民性的作品。

«西班牙主題随想曲»

作品第34　　1887年

李姆斯基-柯薩科夫在1887年夏天談到他这个作品时說："……我根据那假定是技巧卓絶的西班牙主題的小提琴幻想曲的初稿写成了«西班牙随想曲»。在我看来，"随想曲"应該閃耀着巧妙的管弦乐色彩，显然，我并沒有錯。"李姆斯基-柯薩科夫在不久以后写道："批評家和听众都認为«随想曲»是一首配器極卓越的乐曲——这是不对的。«随想曲»是一个华丽的管弦乐作品。音色的变化，跟每一种乐器都完全配合的旋律型与固定低音型的恰当选擇，供乐器独奏的那些不大的巧妙的終止，敲击乐器的节奏等，在这里都是作品的本質，而不是它的表面裝飾(即配器法)。主要是富于舞蹈風格的西班牙主題，給我提供了运用各色各样的管弦乐，效果的丰富材料"。

«西班牙随想曲»实在是一首技巧卓絶的管弦乐曲，它極完美地
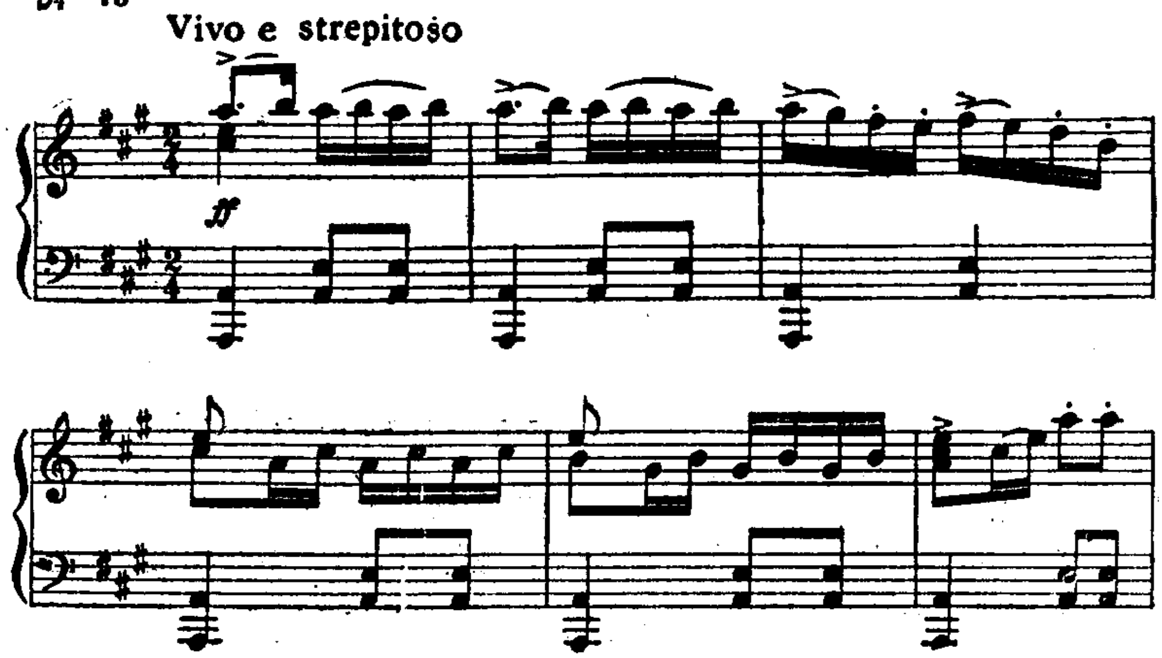
揭示出管弦乐器的富于表現力的特性和炫技的可能性.
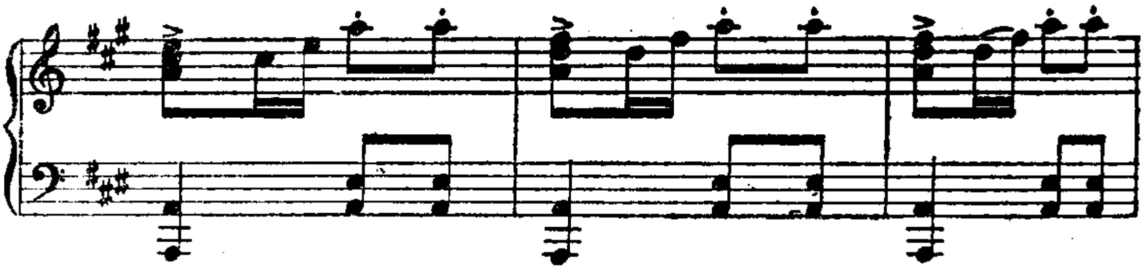
但是，李姆斯基-柯薩科夫对他的这首乐曲所作的評述，不能不算是片面的.«随想曲»不仅是一个"华丽的管弦乐作品",不仅是一首極独特的管弦乐曲. 也像格林卡的«西班牙序曲»一样，«西班牙随想曲» 乃是一个描述南国大自然的鮮艷色彩和西班牙人民生活的富于詩意的音乐故事.

在«西班牙随想曲»中充滿着欢乐的、丰富的生活气息以及民間舞的热烈情緒;这首乐曲是由五个不間断地演奏的乐章組成的.李姆斯基-柯薩科夫給这五个乐章全都选擇了質朴的舞蹈旋律.它們大部分都沒有得到广大的交响乐發展，但它們被無限多样化的管弦乐色彩丰富着.在这里異常恰当地表現出李姆斯基-柯薩科夫对明晰的节奏型和对打击乐器的喜爱——打击乐器的作用在西班牙人民的音乐中,也像在东方人民的音乐中同样重要.

«随想曲»的第一乐章是 «阿尔波拉达舞曲» (西班牙民間舞曲). 急速的舞蹈旋律在極質朴的、差不多全無变化地重复着的伴奏的襯托下奏鳴着:

例 73



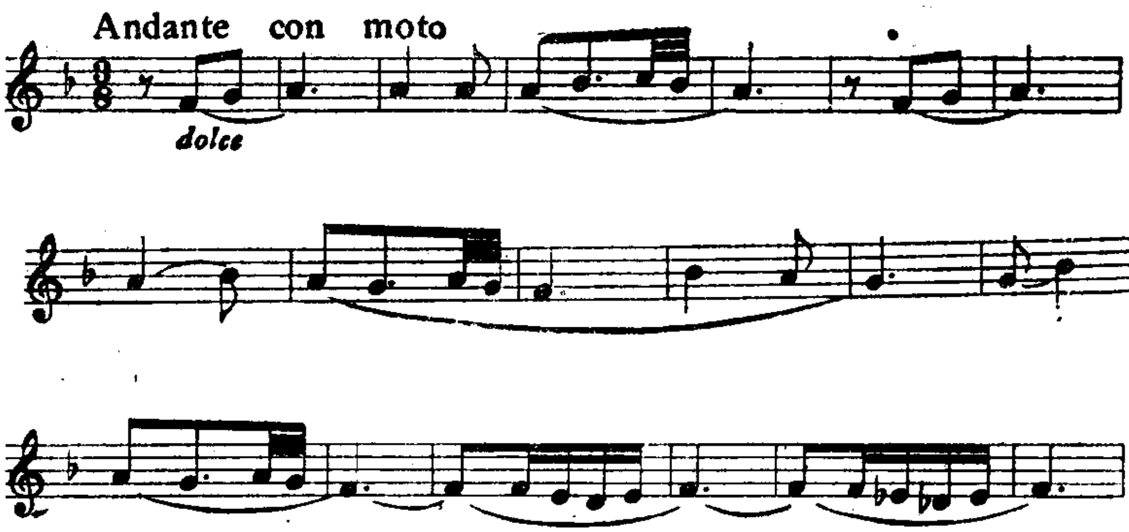


它使人想像到一群青年——欢呼声，舞蹈者的踏步声……

李姆斯基-柯薩科夫在热情的《阿尔波拉达舞曲》中經常运用整个管弦乐队“群”的力量与光彩．只是在这首乐曲結束时，在木管乐器和弦乐器的互相应答中才奏出了基本的舞蹈动机；彷佛那群舞蹈者的喧鬧声正从远方某处傳来．
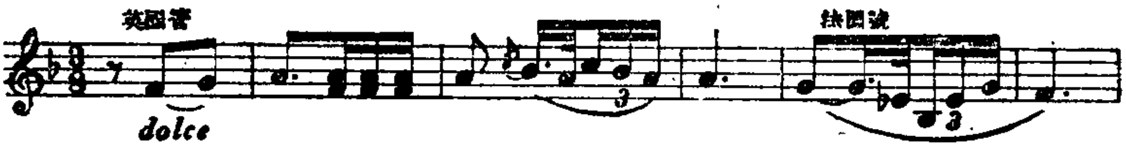
第二乐章——变奏曲——具有更多华丽的对比和強弱变化的对照．基本主題——一个質朴的沉思的如歌的旋律——决定着这首变奏曲的一般風格

例 74



从最初的几个音起，人們就会感覺到它同李姆斯基-柯薩科夫所喜爱的东方旋律具有密切关系．这个被作者自由地变奏和用不同的音色加以渲染的主題，并沒有失掉它自己的宁靜的有点像园詩的風格．在英国管和法国号的“对白”中，可以特別明显地感覺到田园的色彩；彷佛兩枝牧笛在互相应答着：

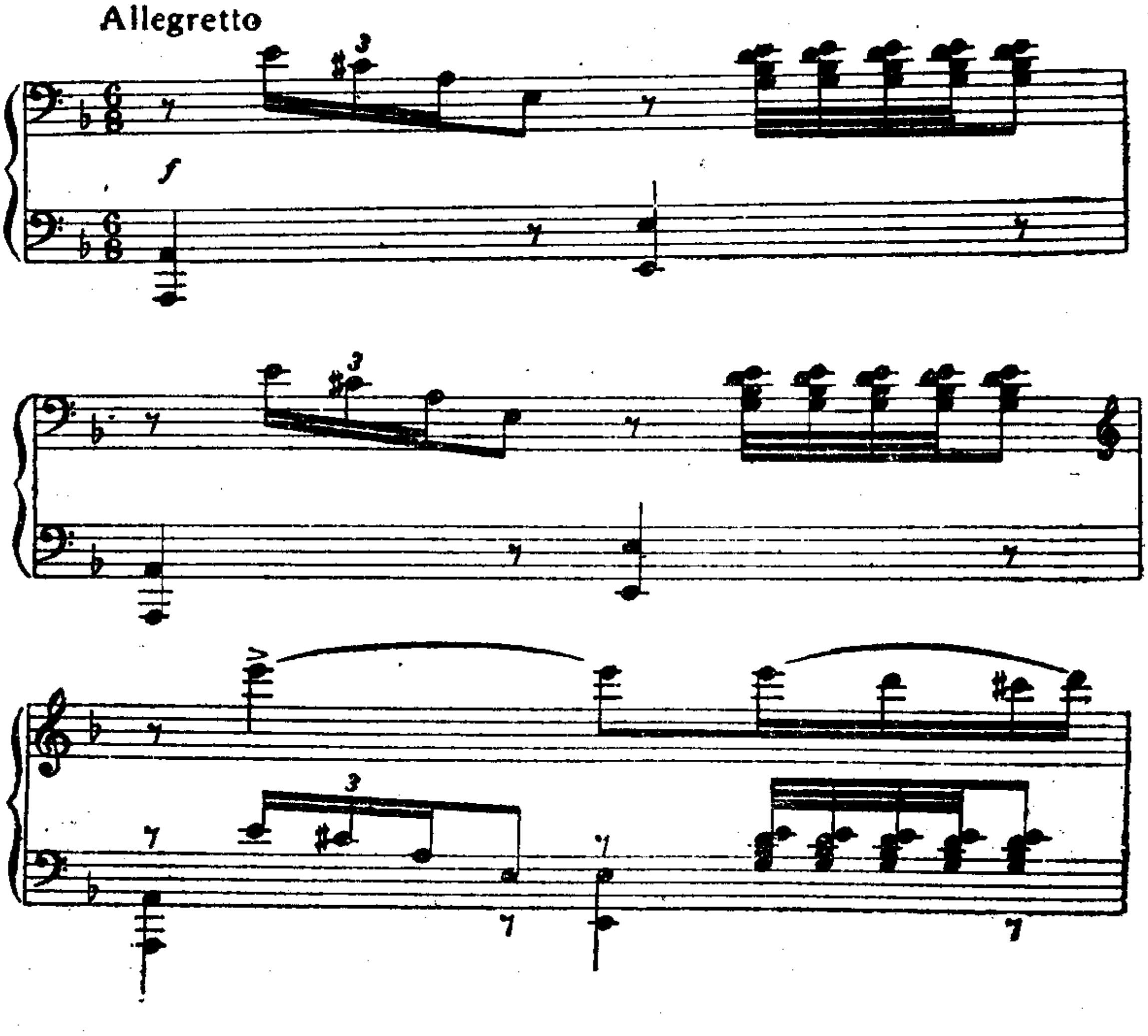
例 75



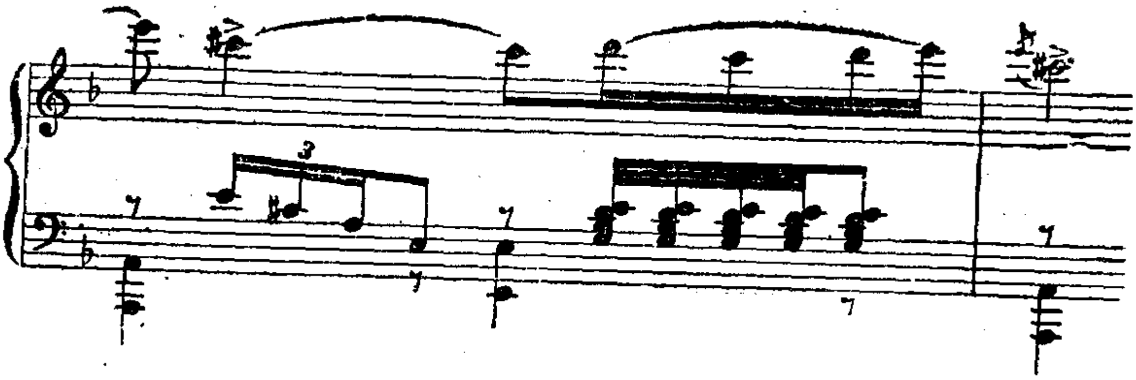
«随想曲»的第三乐章又重新是«阿尔波拉达舞曲»。第一乐章的主題材料在这里被运用得更富于光彩。第一支«阿尔波拉达舞曲»的一般風格也被保留下来。

«随想曲»的第四乐章是異常独特的。作者用«吉坦那的場面与歌曲»这一名称着重指出了它的标題内容。❶ 作为这个乐章的基础的是兩个舞蹈的主題，一个主題是雅致优美，同时又是热情的：

例 76



❶ 吉坦那是茨岡族的民間舞娘和女歌手。——譯者註。



听群想像到一个在鈴鼓、六弦琴和曼陀林的乐音伴奏下舞蹈着的民間舞娘.

另一个主題也是舞蹈的主題，但它具有完全不同的風格——它是狂热的急速的(作者的記号是: feroce〔狂烈〕):

例77
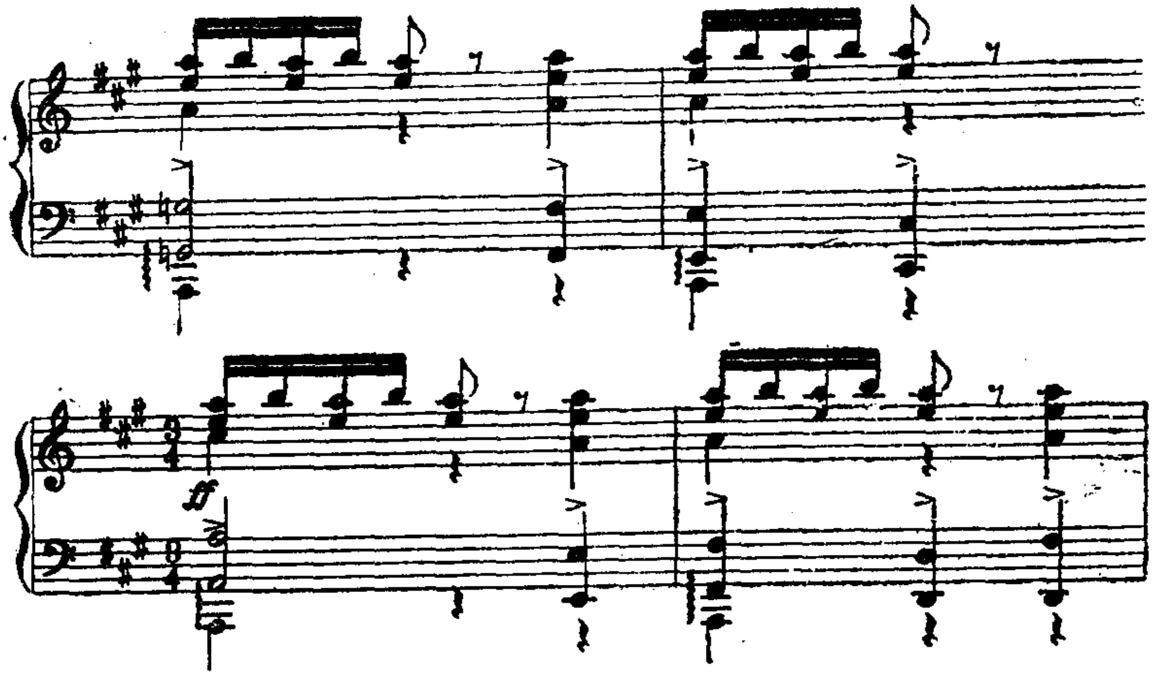


我們可以想像到那优雅的、节奏均匀的舞蹈被強烈的狂热的民間舞代替了.

第四乐章的特点就是那展开着它的終止乐句（一些簡短而巧妙的即兴性質的插句). 它們可以被理解为一种在舞娘-女歌手表演之前的前奏.同时这又是管弦乐器与演奏者技巧的富于表現力的,巧妙的可能性底华丽的呈示. 差不多所有終止乐句都是用吉坦那这一基本主題的音調構成的(参看例76).第一終止句——銅管乐器組;随后就是独奏的小提琴終止乐句.吉坦那这一基本主題在長笛、單簧管和小提琴（以打击乐器伴奏）的晶瑩音响中的出現,把第二終止句和第三終止句分开.第三終止句——独奏的小提琴,第四終止句——單簧管(以双簧管伴奏，第五終止句即最后一句——豎琴. 在所有这些終止乐句中,敲击乐器都構成一个柔和的、"沙沙声的"音的背景来伴奏着.

«西班牙随想曲»的結束(第五)乐章——«凡丹戈舞曲»(民間舞
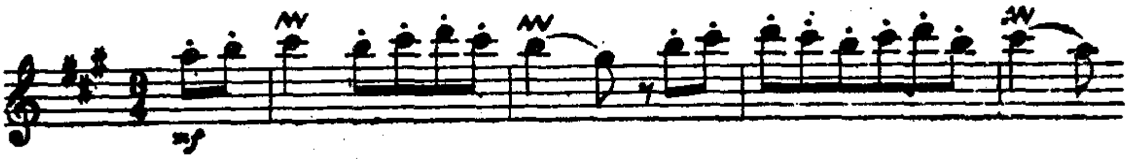
曲)——是以庄严的呼声开始的:

例 78
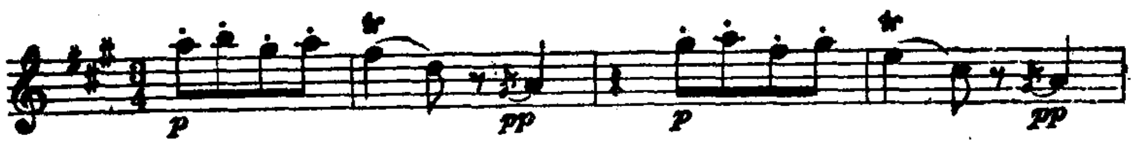


随后就是一些优美的舞蹈旋律:

例 79甲

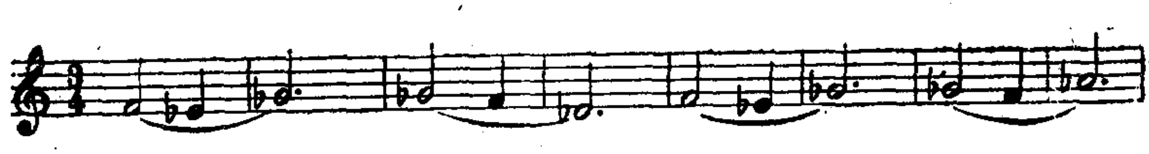


例 79乙



«凡丹戈舞曲»的第三个基本音乐形象是一个明朗而又流暢的旋律，一种圓舞曲:

例 80



李姆斯基-柯薩科夫也把前几个乐章的音乐形象帶进«凡丹戈舞曲»中.兩个吉坦那的主題出現着.尾声是用有点改变了的«阿尔波拉达舞曲»的主題構成的.把«凡丹戈舞曲»同«舍赫拉查达»中的巴格达

节日的場面相比拟是合理的。在这两部乐曲中的許多互相代替的舞蹈旋律、个别音乐形象的亲屬关系(这种亲屬关系最明显的例子就是«凡丹戈舞曲»开始时的主題与«舍赫拉查达»的結束乐章)以及前数乐章的主題素材的再現,都可作为这种比拟的根据.最后,«凡丹戈舞曲»也可被理解为一幅用鮮明的色彩和奔放的笔法塗成的、充滿欢乐的人民节庆的絵画。

«船 夫 曲»

帶有合唱(隨意)的管弦乐俄罗斯歌曲

作品第62　　1905—1906年

李姆斯基--柯薩科夫在1905月9月曾經在莫斯科住了几天.在他到达不久就开始了大規模的莫斯科罢工.李姆斯基--柯薩科夫亲眼看見罢工工人的有力的示威遊行.我們从符·符·雅斯特列勃采夫的回忆录中知道:李姆斯基--柯薩科夫在回到彼得堡后曾把自己的莫斯科的印象告訴朋友們.雅斯特列勃采夫写道:“他在莫斯科逗留的时候,亲自听見广大的、成千的工人群众在沿着特維尔斯基大街前进时唱着«船夫曲».”
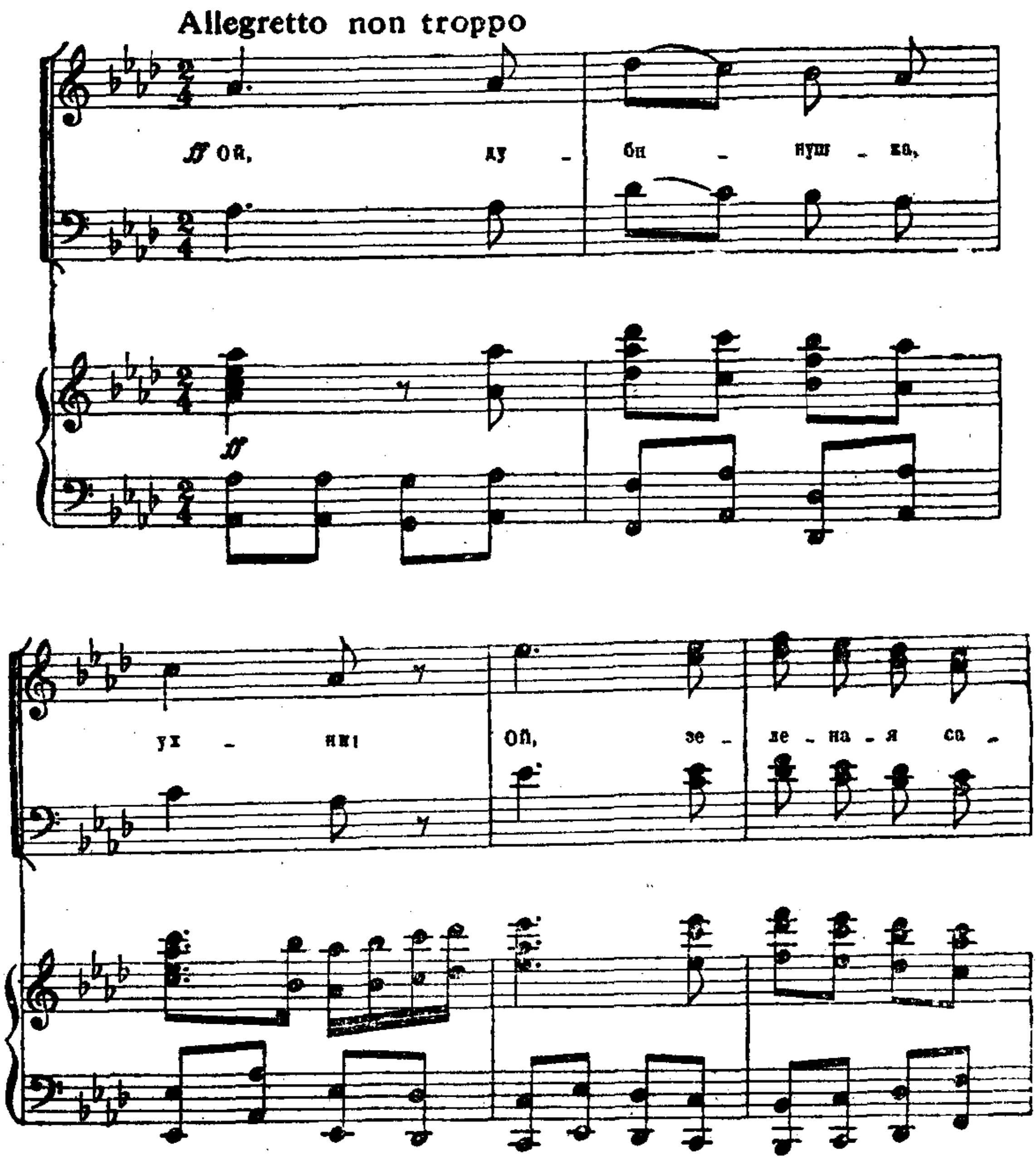
毫無疑問,李姆斯基--柯薩科夫正是在莫斯科罢工和在莫斯科街上的«船夫曲»的歌声的感染下,創作了这支歌的加工作品.«船夫曲»是李姆斯基--柯薩科夫从莫斯科回来后立刻就写成的,而且在10月末,已在一个交响乐音乐会中由阿·济洛塔指揮演奏了.可以說明一切的是:在同一个音乐会上演奏了格拉祖諾夫的交响乐曲«喂,吆喝啊»——这也是根据一支在1905年很流行的工人歌曲的主題写成的.
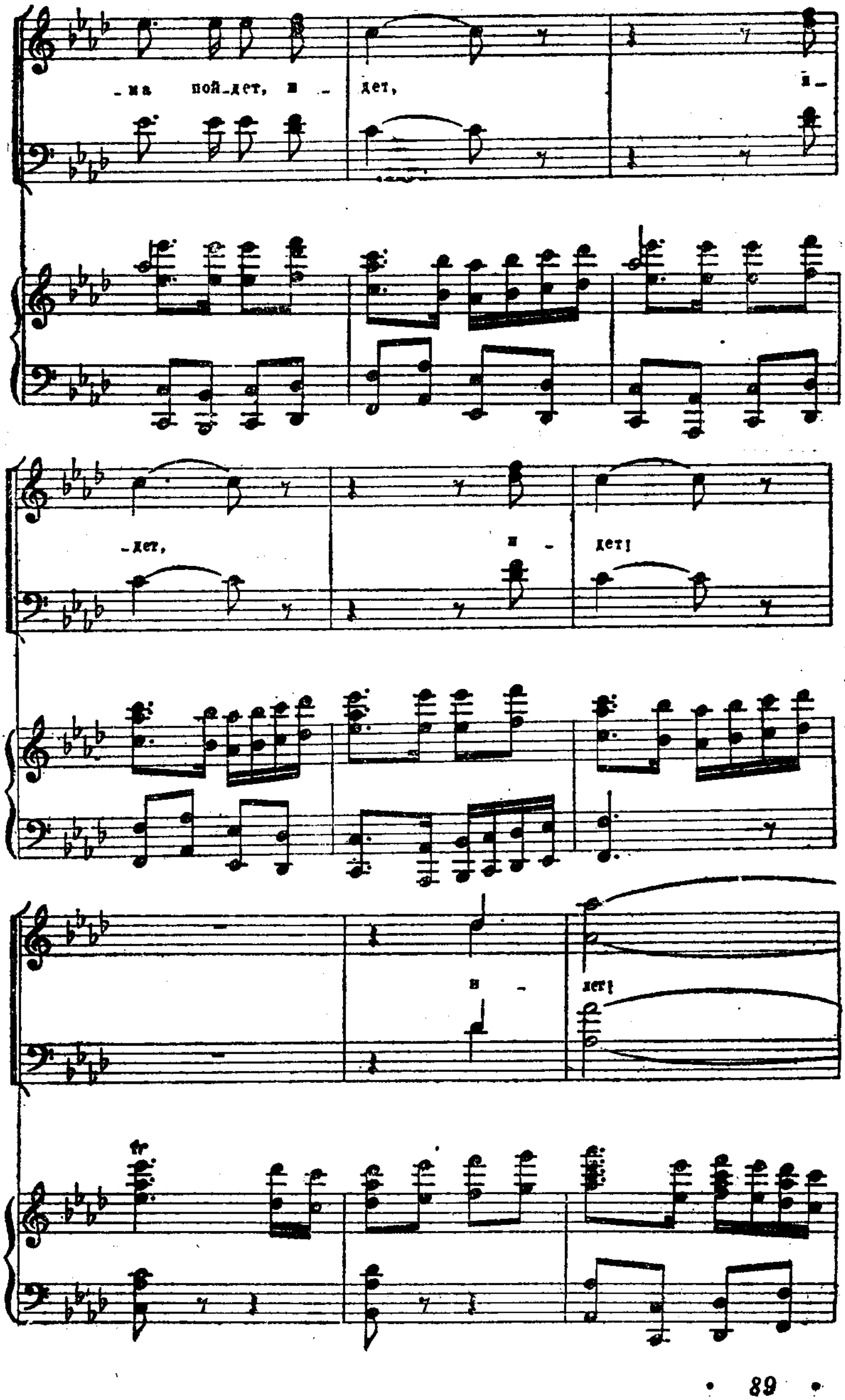
在1905年革命事件的日子里,«船夫曲»不仅作为一首劳动歌曲来演奏.它还作为一首革命歌曲来演奏.李姆斯基--柯薩科夫正是这样在莫斯科的街上听到了它.他正是这样把它表現在自己的卓越的

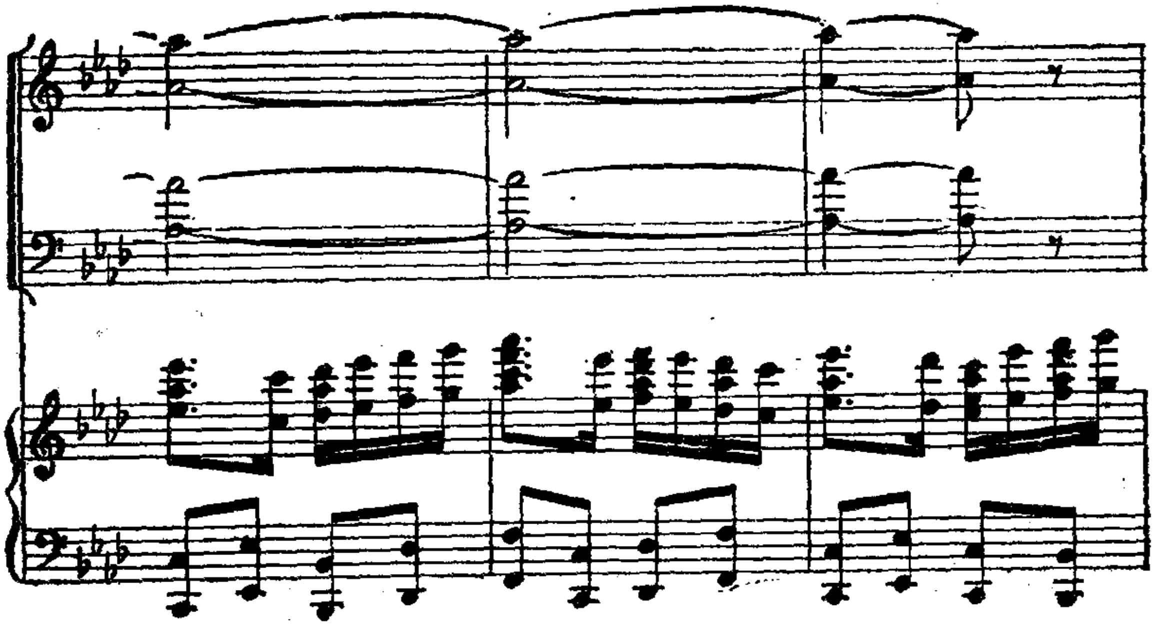
加工作品中.«船夫曲»的旋律在李姆斯基--柯薩科夫的乐曲中显得很从容而稳定,它重复了很多遍,并且充满了各色各样的管弦乐色調的光彩和力量.音乐充滿了力量和坚定的,有时是威严的决心.在它里面可以听到奋起为反对与他們敌对的势力而斗爭的偉大人民雄強的步調.

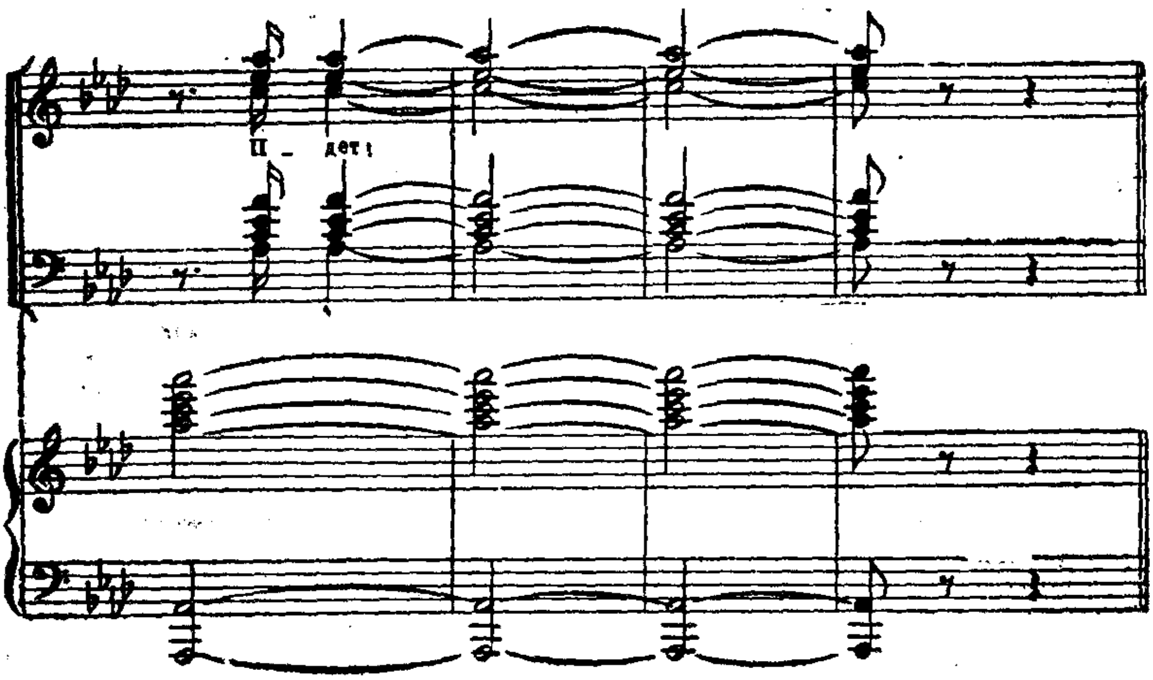
合唱在这首乐曲結束时出現:

例 81




-ма пой-дет, и - дет, и -
-дет, и - дет!
и - дет!





（歌詞大意：“啊，船夫，吆喝吧！哦，年輕的船夫就要親自出发，前进，前进，前进，！前进！前进！”）

这种帶有合唱的歌曲主題的強有力的进行就是音乐發展的总結和完成，同时又是这首乐曲的思想与标題構思的文字表达．李姆斯基-柯薩科夫在这首民歌的歌詞中所作的修改是很有代表性的．这位作曲家不写“哦，船夫，我們吆喝着”，而写下：“啊，船夫，吆喝罢！”．其

次：船夫不仅就要出發；他已經在前进着．这个合唱在結束这首乐曲时所庄严地宣布的正是这一点．

李姆斯基-柯薩科夫給民間歌詞所作的修改的意义是很明显的：帶有李姆斯基-柯薩科夫的歌詞的«船夫曲»，正是作为对斗爭的直接号召来演奏的．当李姆斯基-柯薩科夫的这首乐曲在音乐会舞台上出現的时候，也是被这样来理解的．姆·奥·楊科夫斯基在其«李姆斯基-柯薩科夫与1905年的革命»一書中写道："在1905年和1906年間，每一次«船夫曲»的演奏都引起了一种政治性的示威遊行。"

第 四 章

以管弦乐隊伴奏的独奏器乐作品

鋼琴与管弦乐隊协奏曲

作品第30　1882年

这部协奏曲是根据一个俄罗斯民歌主題«集合罢，弟兄們»写成的，正如李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中所說的，这个主題是"多少有点根据巴拉基列夫的建議"选擇出来的.❶李姆斯基-柯薩科夫在这里也指出："就全部手法而論，这部协奏曲是李斯特的协奏曲的一个复制作品."这个意見不止一次地成为对这部协奏曲的不完全正确的評价的一种借口. 誠然，李斯特的影响在它里面表現了出来，主要是在結構上，而部分是在鋼琴写作的風格上.但是，李斯特的音乐并沒有影响到这部协奏曲的基本形象以及和声風格. 在李姆斯基-柯薩科夫的这个作品中，也能很容易認出它的作者的創作手法.

这部协奏曲是由（它同李斯特的协奏曲的基本相似之处就在于此)几个或多或少是独立的乐段組成的，这些乐段紧密地融合起来.成为一个匀称而完整的結構.

在开始时奏出了基本主題——一个悠長的沉思的旋律：

例 82



李姆斯基-柯薩科夫把这个歌曲主題很自由地加以变奏，但它的

❶ «集合罢，弟兄們»一歌收入巴拉基列夫所編的歌集«俄罗斯民歌四十首»中。
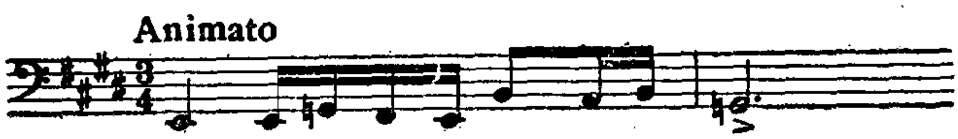
音調几乎在这部协奏曲全部数量众多的音乐形象中都很容易識别出来。

基本主題在这部协奏曲的引子中重复着，沒有重要的变化，保持着它的宁靜——沉思的色彩，这种色彩是由独奏乐器的經过乐句（大部分也是在主要主題的音調中出現的）着重烘托出来的。

这就是一种序言，一种序乐。听众可以很清楚地記得这个重复了几次的歌曲主題。它已經不以不变的形態再現了；这就是柯薩科夫的协奏曲的“剧作”的特点，在这部协奏曲中，由主要主題發展而成的，但又与它大不相同的那些不同風格的音乐形象在变换着和發展着。
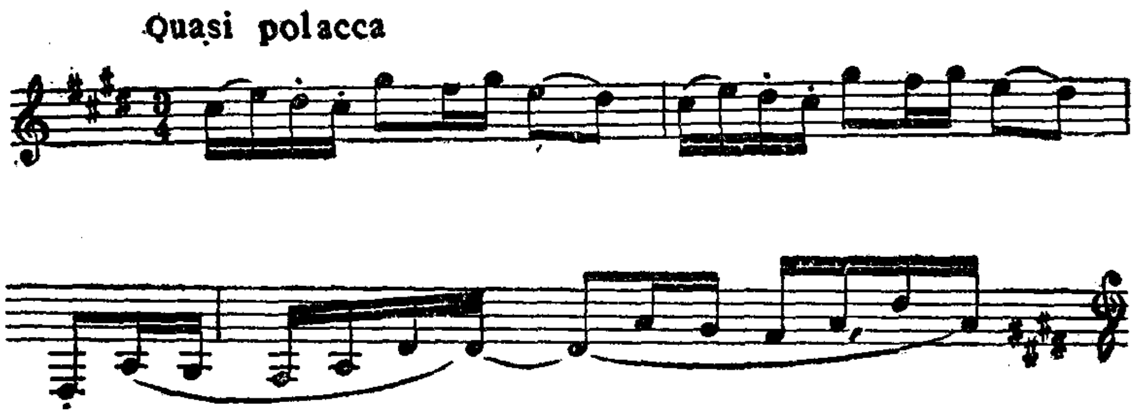
听众在一个巧妙的插句中可以遇到主要主題的第一次变奏，在这插句中，我們已認識的那个旋律有着一种坚毅的風格，它作为一种战斗的号召奏鳴着：

例 83
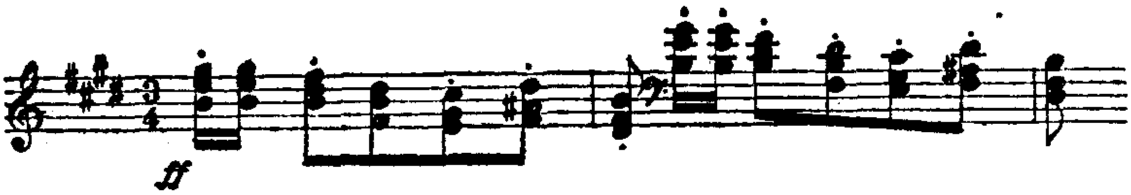


这个就其意义来說是过渡的插句导向着随后的一个大乐段，李姆斯基-柯薩科夫給它記上 quasi polacca （如«波蘭舞曲»）的記号。主要主題是优美的，同时又是有力的：

例 84
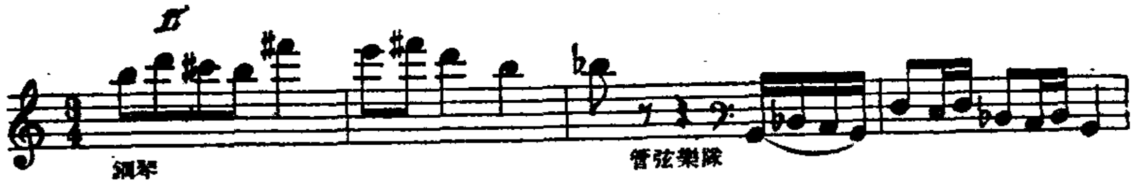


管乐器的欢乐的号音着重表現出它的力：

例 85



帶有極精彩的鋼琴“滑奏”的不大的乐句导向以后的音乐形象——独奏乐器与管弦乐队的对答。管弦乐队从我們已經認識的那个召喚的主題回答着鋼琴的如歌的抒情旋律：

例 86



接連着这段对答的还有一个主題——一个温柔而富于表現力的鋼琴旋律：

例 87



这个旋律（有点令人想起«童話»中的小美人魚的那个富于想望的曲調）是这部协奏曲的唯一和基本的歌曲主題并無联系的主題。

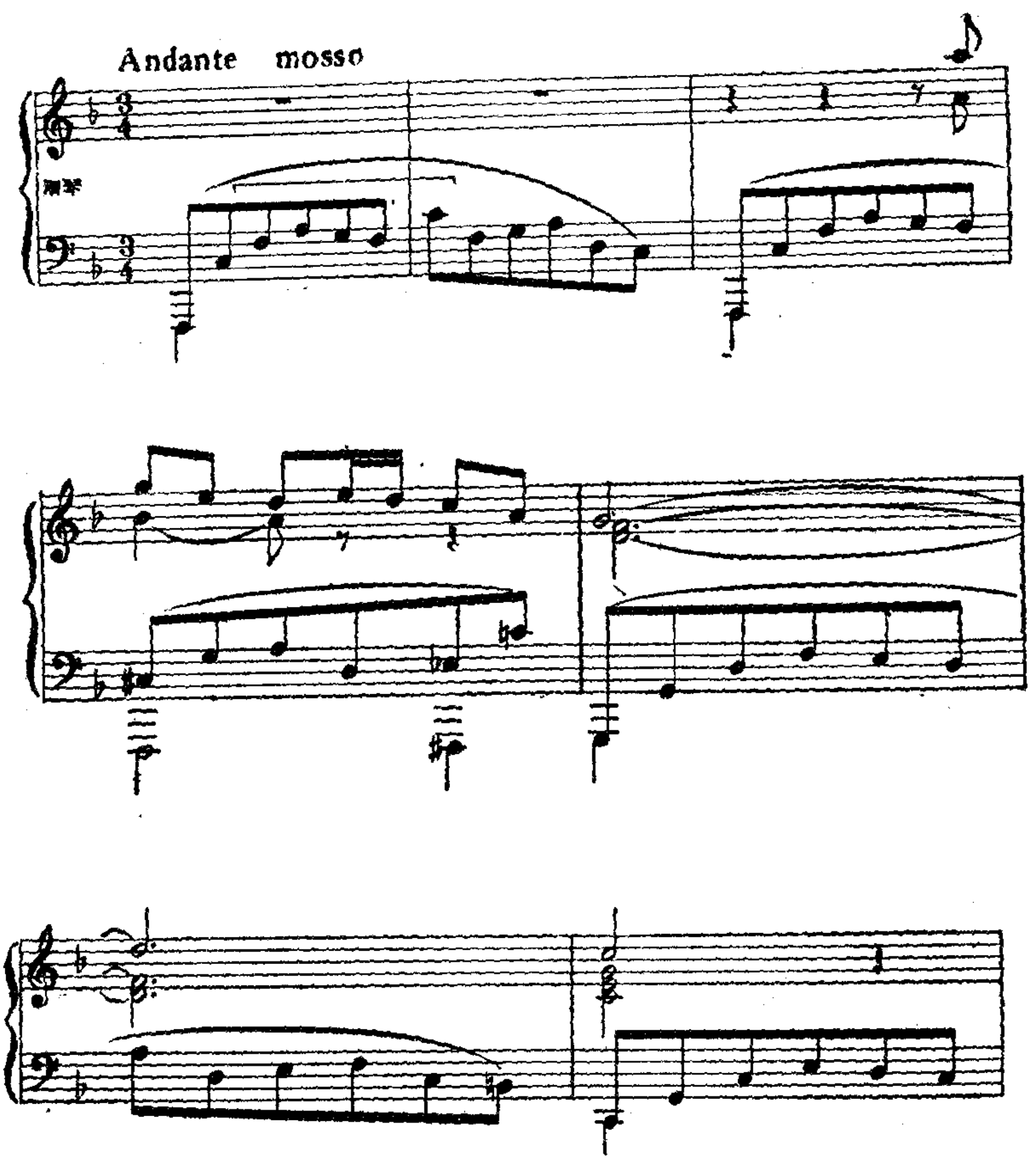
我們講到的这些音乐形象構成着这部协奏曲的前段；我們可以把这一段当作是第一乐章。❶ 一个不大的煌丽的終止把这一段和下一段——生动的行板——分开，下一段可以理解为这部协奏曲的中間乐章。

最初几个小节听起来富有叙事風、十分宁靜，有如一种从容不迫地开展着的叙述：

---

❶ 李姆斯基-柯薩科夫这部协奏曲的非常严整的結構既包含着三乐章連續曲式的要素，也包含着奏鳴曲式快板乐章的要素。

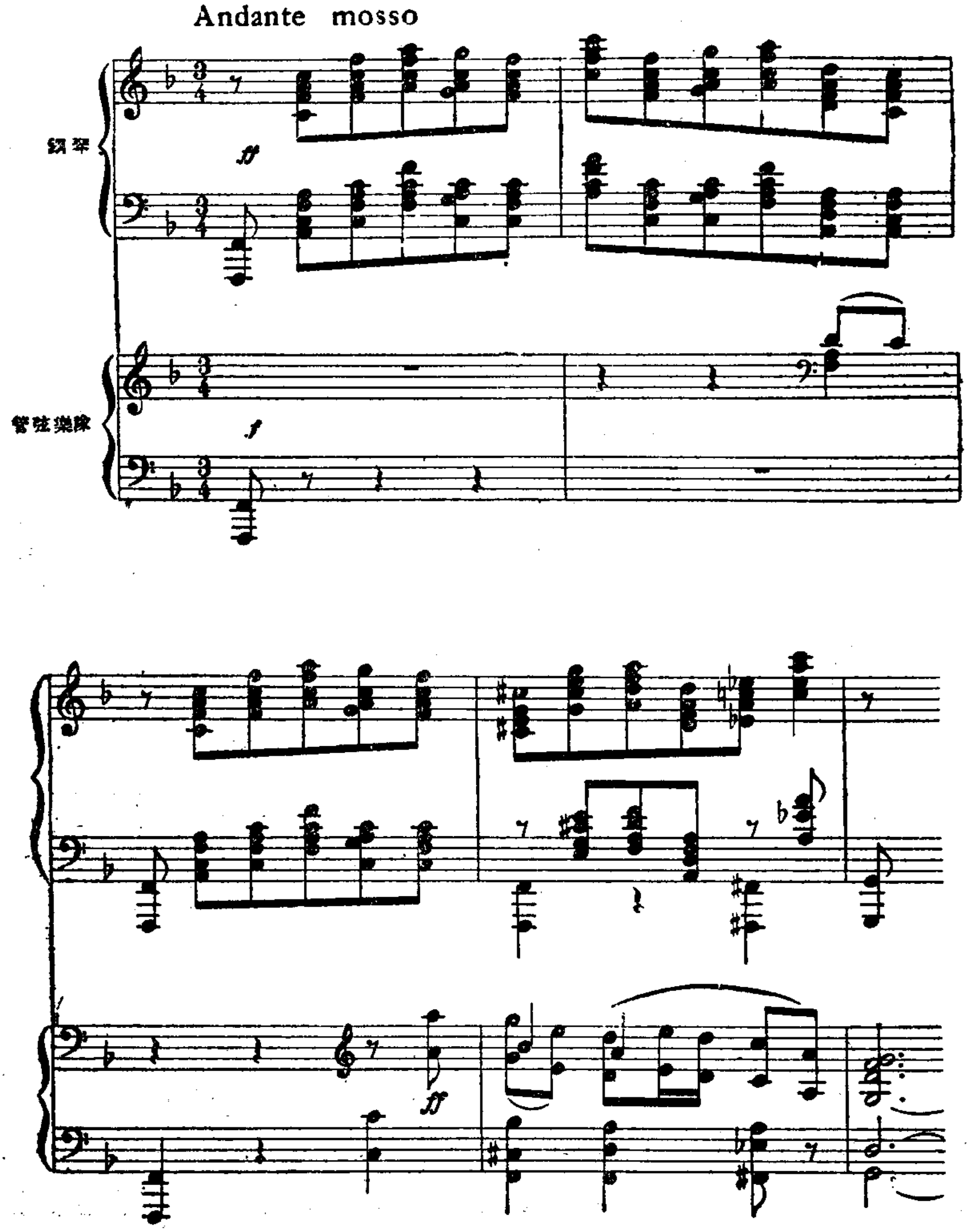
例 88



指出这一点是很重要的：不仅那个基本的、如歌的行板的旋律是由这部协奏曲的主要主題發展而成的，而且在琶音伴奏中也可以淸楚地听見主要主題开始的音調❶．在这里，这两个旋律实質上在交錯着．在后来，当伴奏的主題由鋼琴奏出，而那个如歌的旋律則轉到管弦乐上的时候，这一点就显得特別明显：
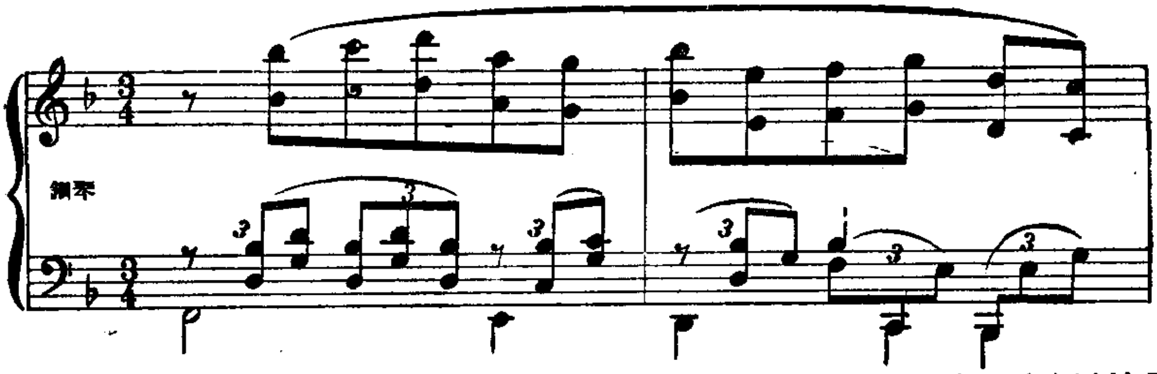
❶ 在例88譜表中已由上面的直括弧指出．

例 89



这兩个旋律是如此富于表現力，以致在我們听到这个富有壯士歌風的宏丽的乐段时，很难説出在这兩个旋律中那一个是主要的．以后，（有点改变了的）伴奏的旋律就成为一个独立的音乐形象：

例 90
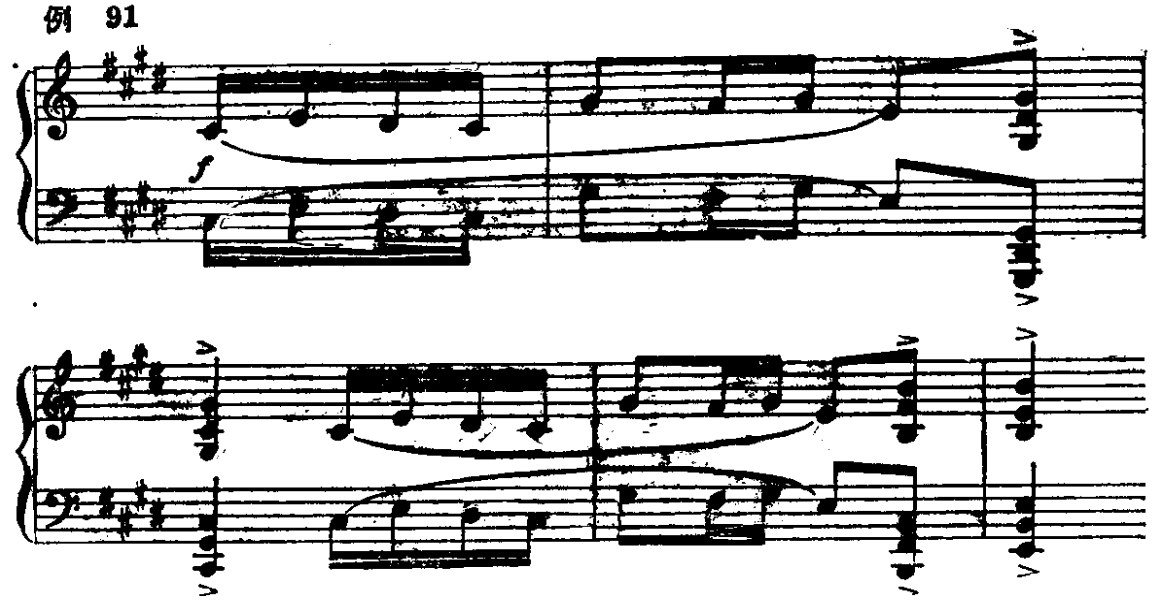


中間乐章是用典型的柯薩科夫的“風景画”来結束的：鋼琴的固定低音的温柔的沙沙声、平静的旋律以及柔和、均匀的和弦使听众想像到宁静的俄罗斯自然界和广闊的田野的画面.

一个新的簡短的乐句（低音号召喚的号声、鋼琴有力的和弦）帶着極其剧烈的对照突进这幅平和的音画中，这个乐句是导向协奏曲的第三段——結束段的.

这一段的主要主題

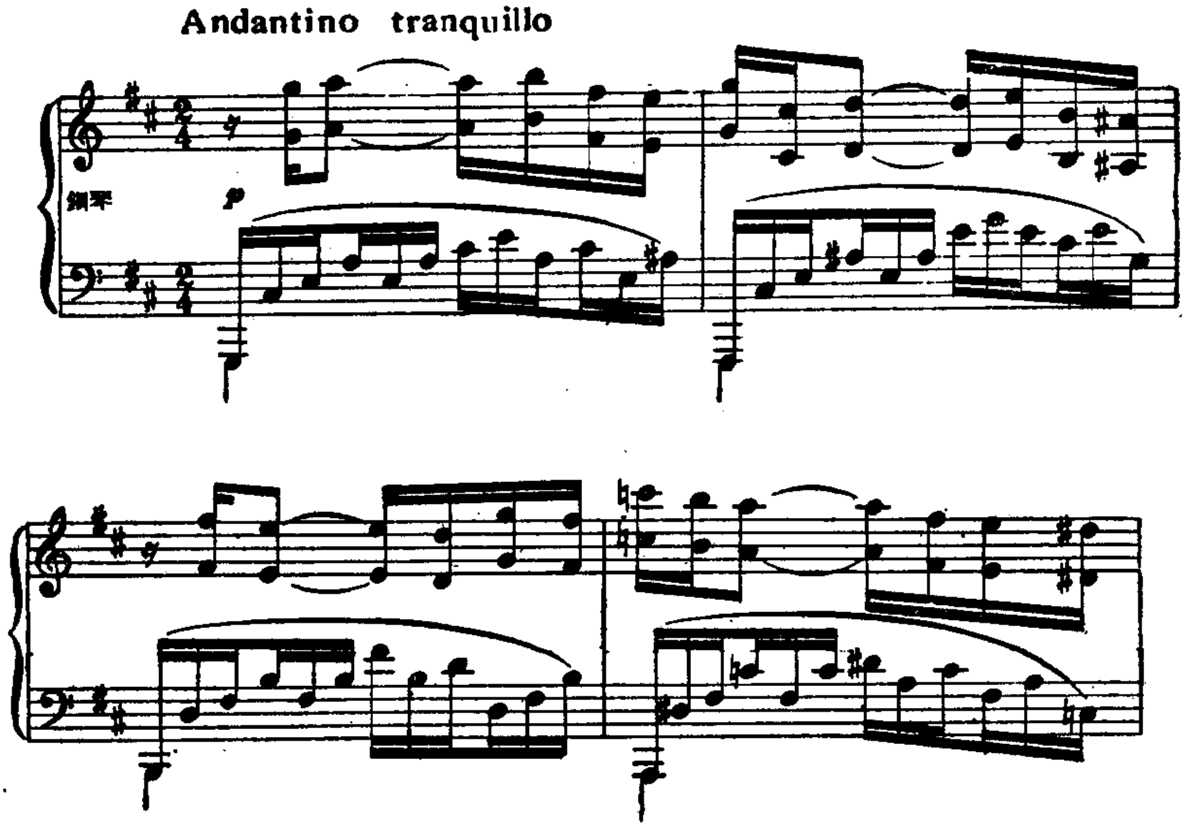
例 91



使人清楚地記起那个«波蘭舞曲»風的主題（参看例84）. 但这个新的主題則更勇敢、更坚决.我們已經認識的那个独奏乐器与管弦乐队的对答(参看例86)是和它互相对照的.

一个不大的終止导向着这部协奏曲的結尾. 鋼琴奏出来的一个富于詩意的、“嬌弱的”旋律：

例 92



使人想起柯薩科夫的像“浮云在消散”那样的富于幻想的浪漫曲.我們不能説这个旋律是直接从那个基本的歌曲主題發展而成的，但它在音調上是同协奏曲的其他主題相关联的，因而把它包括在李姆斯基--柯薩科夫这部协奏曲的彼此相接近的音乐形象的范圍内是合理的。

这个新的旋律很快就改变了自己的風格,变成一个急速激动(热烈的快板)的主題，它由管弦乐队演奏着并結束着这部协奏曲，同独奏鋼琴那华丽的充滿力量的八度經过乐句互相交織着.

我們已經説过,李姆斯基--柯薩科夫的这部协奏曲是一个很独特的作品.李姆斯基--柯薩科夫的这部协奏曲就其單乐章的結構来説是和李斯特的协奏曲相近的,但在很多方面却实在和它們并不相同.这部协奏曲的基本乐思显然是独特的.李姆斯基--柯薩科夫在把他所选擇的民歌主題加以变奏和丰富化的时候，也像在他的其他的作品中

一样，遵循着俄罗斯民間創作的傳統，基本音乐形象的自由發展，对于俄罗斯民間創作来説是典型的。这部协奏曲的和声風格是独立的。我們可以發現不少在鋼琴写作中的有意义的和新的东西（譬如說：以全音音阶写成的八度經过乐句）。这一切同高尚而又严肃的乐思，同巨大的情感充沛性結合起来，就使李姆斯基-柯薩科夫的这部协奏曲被列为这一体裁的傑出作品之一。

李姆斯基－柯薩科夫的这部被人長时間地認为是他創作上的失敗的协奏曲，近年来已經得到了更正确的評价，并日益經常地由优秀的苏联鋼琴家在音乐会舞台上加以演奏。

小提琴与管弦乐隊俄罗斯主題幻想曲

作品第33　　1886年
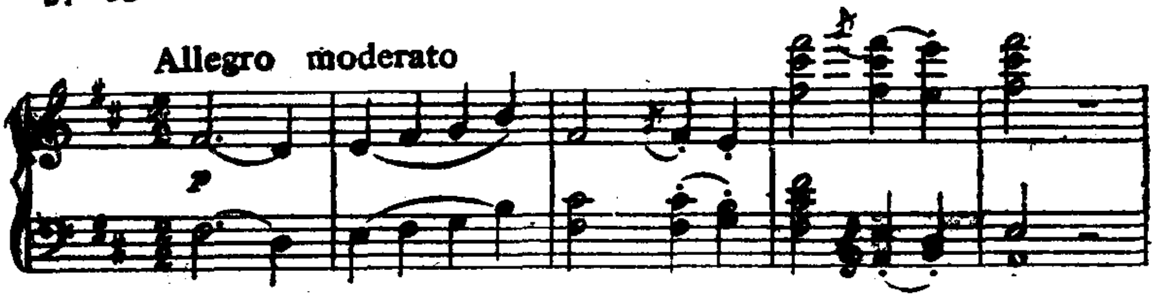
李姆斯基-柯薩科夫作为一个極其敏銳的乐器專家，在其管弦乐作品中巧妙地运用了小提琴的極丰富的特性。但是，他只写过一首小提琴乐曲——«以交响乐队伴奏的俄罗斯主題幻想曲»❶。李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中写道：“……我当时在器乐課❷中相当充分地認識了的小提琴技巧使我感到兴趣，我就想写一个巧妙的小提琴与管弦乐的作品。在选擇了兩个俄罗斯主題之后，我就根据它們創作了这首幻想曲，并把它献給普·阿·克拉斯諾庫特斯基——乐队中的小提琴教师——我在小提琴技巧方面的許多知識都是应該感謝他的”。

这首幻想曲由一个相当長的引子开始。一个从容不迫的歌曲旋律在管弦乐中宁靜地奏鳴着：

❶ 在1888—1892年間还有一首李姆斯基-柯薩科夫的小提琴作品——帶有管弦乐伴奏的波蘭主題«馬祖卡舞曲»。但是，按照作者的願望，這个作品一直沒有发表，而它的材料則被采用于歌剧«总督大人»中。

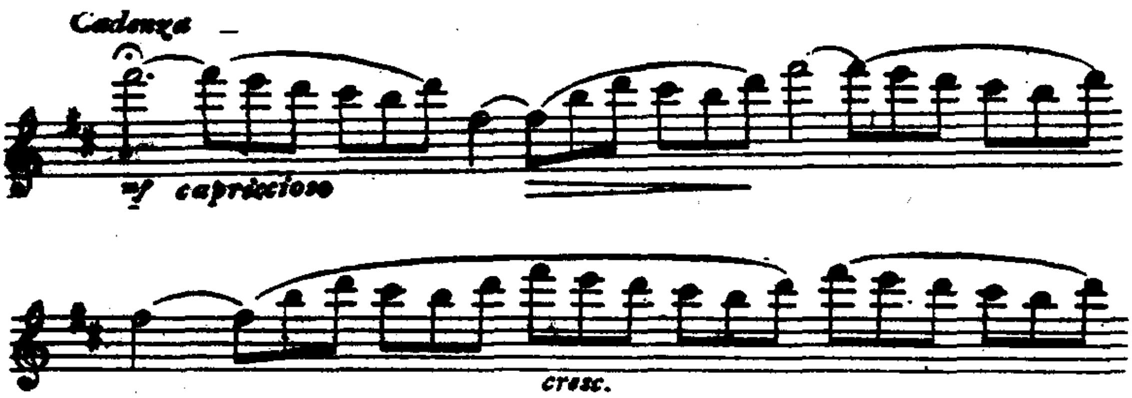
❷ 这里所講的是彼夫車斯基乐隊的器乐課，李姆斯基-柯薩科夫曾在這乐隊中領導了許多年教学工作。

例 93



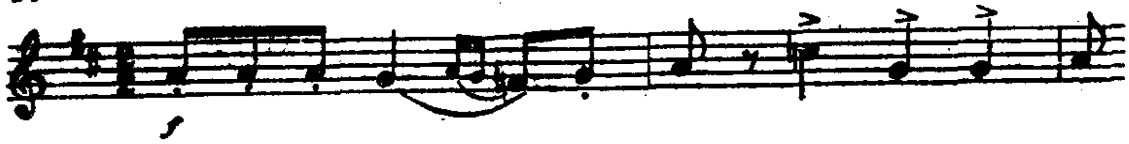
这个乐思的發展被小提琴的簡洁的終止中断了。作为这終止的基础的是一个富于詩意的动机;它的温柔亲切有点使人想起«舍赫拉查达»序乐中的小提琴独奏,但它的色彩并不是东方的,而是俄罗斯的——它听来好像是悠揚的蘆笛声:

例 94



还有两个主題在引子中出現并开展着;一个是愉快的、有力的旋律:

例 95
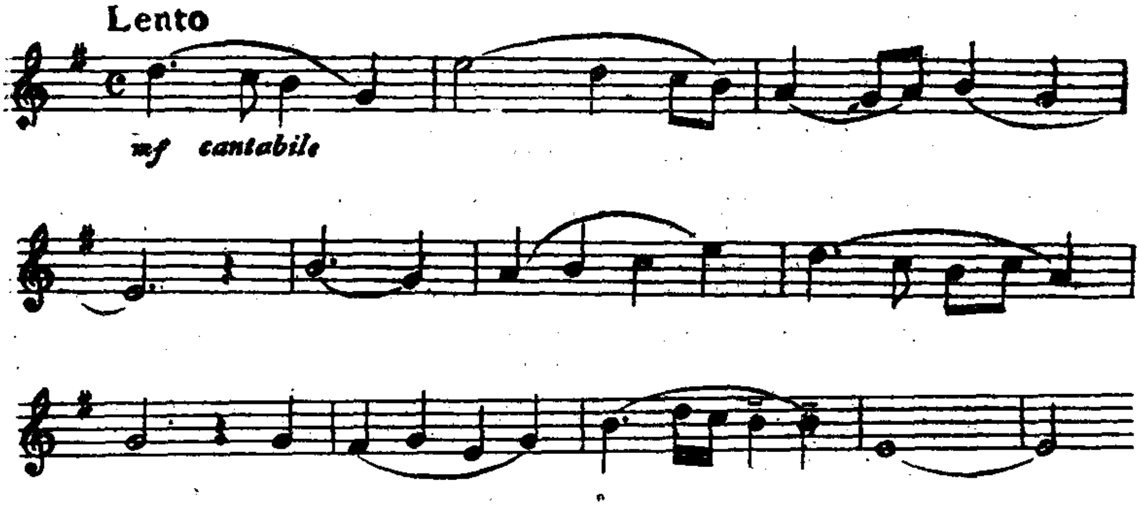


另一个是奔放的、如歌的旋律:

例 96



引子是由在高音区中沉寂下来的小提琴音来結束的,随后就出現了(也是在独奏乐器的音部中)一个宁静的旋律:
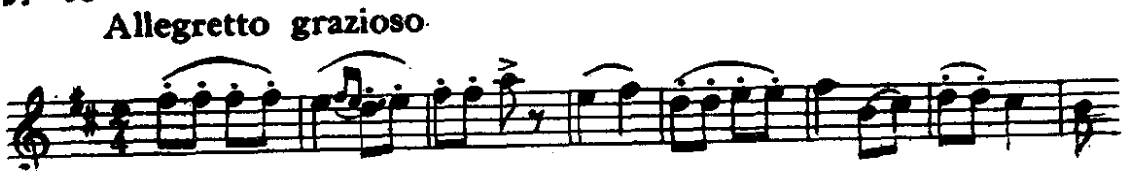
例 97



这就是«夜使人煩厭，使人寂寞»一歌（选自巴拉基列夫的歌集）的曲調.現在，引子的如歌的主題的起源就很明显了.它們二者都是由这个幻想曲的基本旋律發展而成的.❶

这个旋律的变奏發展被一个新的音乐形象——第二主題，在独奏小提琴的音响中出現的(在那个不大的管弦乐引子之后)一个煌丽的舞蹈动机——所更替：

例 98



这是一首古老的俄罗斯歌曲«孩子們常常在草地上行走»的曲調，这首歌早就由一位最早的俄罗斯歌曲搜集者特魯托夫斯基(18世紀)記下来，后来轉載于普拉奇（18世紀末）的歌集里，又从那里轉到李姆斯基-柯薩科夫的歌集中.不难看出，引子的舞蹈动机就是这个曲調的片断.«孩子們常常在草地上行走»的曲調同样也在一种不复杂的变奏中發展着，以小提琴的終止旋律来結束，在这終止旋律中，«孩子們常常在草地上行走»曲調的回音同我們已認識的（在引子中

❶ 第一主題(参看例93)引用了这个旋律的第五、六小节；第二主題(参看例96)引用了第九、十小节。

蘆笛的悠揚演奏（見例94）錯綜結合着.在結尾中再次地再現这兩个民歌的主題.

这部供小提琴与管弦乐队演奏的俄罗斯主題幻想曲并不屬于李姆斯基-柯薩科夫最出色的作品之列，但它以風格的高尙、音乐語言的質朴与人民性、独奏乐器手段的細致运用使人感到兴趣.虽然李姆斯基-柯薩科夫認为自己的任务是写“一首巧妙的”小提琴作品，但在他的这首幻想曲中，技巧的卓絶并不是主要的；李姆斯基-柯薩科夫把小提琴的如歌的諧和性提到第一位，这种諧和性揭示出作为“幻想曲”的基础的民歌旋律的曲調性.

大提琴与管弦乐隊小夜曲

作品第37　　1893年

在«我的音乐生活»中只有一句关于1893年6月的很簡短的話講到这首大提琴小夜曲：“……草成了一首大提琴乐曲”.李姆斯基-柯薩科夫在克里木度过了1893年的夏季，他帶着垂危的女兒（在同一个夏天里去世）到那里去.很自然，李姆斯基-柯薩科夫，用他的話來説“沒有音乐心情”.因而这首大提琴小夜曲成为它的作者的最不成功的作品之一，这就無須感到惊異了.

这是一首不大的、优雅而又富于旋律性的乐曲，在其中很难覺察到对于李姆斯基-柯薩科夫說来是有代表性的东西.它并沒有經常成为音乐会的演奏节目，但作为一个以趣味和以对乐器的表現手段的出色知識寫成的并不复杂的作品，在教学实踐中，人們却很乐意采用它.

帶有管乐隊伴奏的独奏管乐器作品

1877—1878年

从1873年起，在一段十一年長的期間，李姆斯基-柯薩科夫当了

海軍部的«乐队督察»(换句話說，当了管乐队的領导人). 李姆斯基-柯薩科夫以他通常具有的很大的責任感来对待这件不大的工作. 他把海軍乐队中的演奏技巧提高到高度的水平，扩充了它們的演奏节目，亲自指揮了某些音乐会，为管乐队給一些古典作品配了器，以及写了三个独奏乐器作品. 李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中講到他在70年代后半期的工作时說道: "……我創作了可以叫做'順便写写'的、据格林卡的浪漫曲«年青的美人»的主題写成的双簧管变奏曲和一部長号协奏曲;这兩部乐曲都帶有管乐(軍乐)队的伴奏. 这些作品是在海軍部軍乐队联合举行的喀琅施塔得音乐会上由我指揮演奏的，双簧管手是拉尼舍夫斯基，長号手是列昂諾夫……我之所以要写这些作品，第一是想使这个音乐会有一些比通常的乐曲新鮮一些的独奏乐曲；第二是想使自己通曉我所不知道的管乐独奏和齐奏的巧妙風格与終止等. 这部長号协奏曲的結束乐章大体上很不坏，配器也很精彩. 那首單簧管的 Concertstück(音乐会乐曲)就是我的屬于这一范疇的第三个(也是最后一个)作品;但在喀琅施塔得音乐会上却沒有演奏这首乐曲."

在長号协奏曲的总譜手稿上有着一条作者的眉批:"伴奏应用通常的乐器来重新配器". 这条眉批証明了作者对这部协奏曲的極高的評价. 可惜的是，李姆斯基-柯薩科夫并沒有实現自己的意圖.

这部長号协奏曲是由协奏曲曲式通常具有的三个乐章組成的. 协奏曲的音乐是高尙的、严肃的. 虽然在其中很少有典型的"柯薩科夫式的"东西. 对那部單簧管音乐会乐曲也可以这样說. 在印行的总譜上，这个作品叫做协奏曲(显然，这是符合在作者手稿中的名称的). 但是，在«我的音乐生活»中所引用的名称是«小协奏曲»——更切合于这个不大的作品的体裁，这个作品不是用套曲式而是用單乐章曲式(帶有互相对照的中心乐段)写成的. 这部長号协奏曲，适应着这种乐器的風格，基本上保持了勇武的調子，而那部單簧管协奏曲則

是以抒情的調子来裝飾的。

这三部管乐器乐曲中最好的一部就是据格林卡的主題写成的那部富于詩意的双簧管变奏曲。主題变奏得很优美，帶有極多优雅的終止旋律，并帶有多半是柔和的和透明的配器。

这三部乐曲对于它們的作者来說全都是一种經驗；其中可注意的是，它們看来都有助于他写作«西班牙随想曲»，在那部乐曲中，李姆斯基-柯薩科夫以惊人的光彩揭示出管弦乐队各种不同的乐器(包括管乐器在内)的巧妙的可能性。

第 五 章

歌剧中的序曲、交响組曲及
供交响乐队演奏的歌剧場面改写曲

本章所探討的是可以作为独立的交响乐曲演奏的歌剧片段（序曲、幕間曲、舞曲交响音画），以及李姆斯基-柯薩科夫为交响乐队（不帶合唱及独唱者）而写的、以供在音乐会舞台上演奏的乐队-声乐的歌剧場面改写曲。

歌剧«普斯科夫女郎»及«郡妃薇拉·舍洛加»
中的交响乐片段

«普斯科夫女郎» 初稿——1868—1872年 定稿——1891—1892年
«郡妃薇拉·舍洛加»作品第54 1877—1898年.

大家知道，歌剧«普斯科夫女郎»和«薇拉·舍洛加»在情节上是相关联的.«普斯科夫女郎»初稿开始写于1868年而完成于1872年.这一版沒有采用尔·梅伊的戏剧的第一幕，歌剧就是根据这个剧本写成的.李姆斯基-柯薩科夫是不滿意初稿的，他在1877年写了这部歌剧的二稿.这一次就采用了梅伊的戏剧的第一幕.第一幕叫做序幕.李姆斯基-柯薩科夫在这一版中还加上了一些别的場面，这些場面是初稿所沒有的.可是作者仍旧不滿意这一版.他在«我的音乐生活»中写道："我覺得……在新的面貌中，我的歌剧是冗長而枯澀的."

«普斯科夫女郎» 第三版即最后一版是在1891—1892年写成的.第三版沒有包括为第二版而作的大部分补充（包括序幕在内）.最后,

在1898年，李姆斯基-柯薩科夫决定以一部單独的不大的歌剧的形式来恢复序幕，把它叫做«郡妃薇拉·舍洛加»。这样一来，李姆斯基-柯薩科夫在开始写作«普斯科夫女郎»之后，經过了30年，才为这部歌剧找到他完全滿意的形式。

歌剧(李姆斯基-柯薩科夫称之为"乐剧的序幕")«薇拉·舍洛加»是«普斯科夫女郎»第二版序幕的改写作品。在情节上相关的«普斯科夫女郎»和«郡妃薇拉·舍洛加»实际上就是一个作品，并在同一齣戏中演出。

«普斯科夫女郎»的历史說明了这部歌劇有兩首完整的序曲——"乐剧的序幕"的序曲和«普斯科夫女郎»本身的序曲。
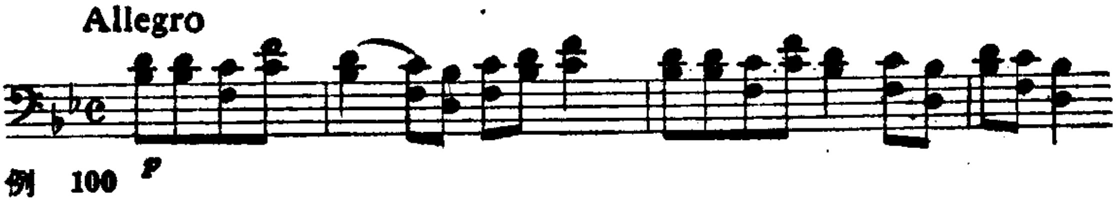
序幕提供了在«普斯科夫女郎»中被發展的这齣戏的伏線。序幕的剧情發生在1555年的普斯科夫。

序幕的中心登場人物就是薇拉——年老的郡王伊凡·舍洛加的年青的妻子。薇拉把自己同一个年青郡王的相遇告訴她的姊妹娜傑日达——托克馬科夫大公的未婚妻。薇拉沒有說出那年青郡王的名字——只有在«普斯科夫女郎»最后一幕才弄清楚：这就是沙皇伊凡雷帝。伊凡雷帝和年青的郡妃薇拉·舍洛加的爱情果实就是剛生下来的他們的女兒奥丽加。在薇拉講述的时候，听見了起初在远处，后来就越来越近的小号的声音——这就是出征回来的郡王舍洛加。舍洛加征战了一年多，看見了这个初生嬰孩就大为震怒。娜傑日达决定要拯救她的姊妹。她大胆地回答舍洛加的严厉的問題——"这是誰的孩子？"——說："我的！"
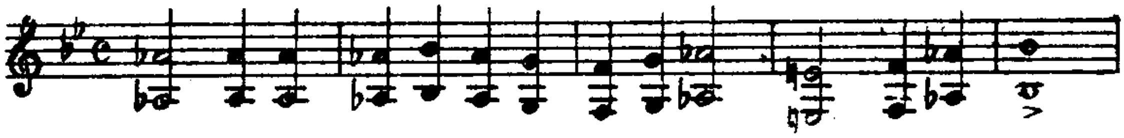
序曲包括了差不多全部序幕的基本音乐形象。宣告郡王舍洛加临近的"俄罗斯号音"(李姆斯基-柯薩科夫所下的定义)不安地、小心翼翼地奏鳴着(見例99)。

就在这时候，在号声的襯托下，一个威武而又严峻的旋律在雄渾的長号的音响中出現(見例100)。

例 99



例 100
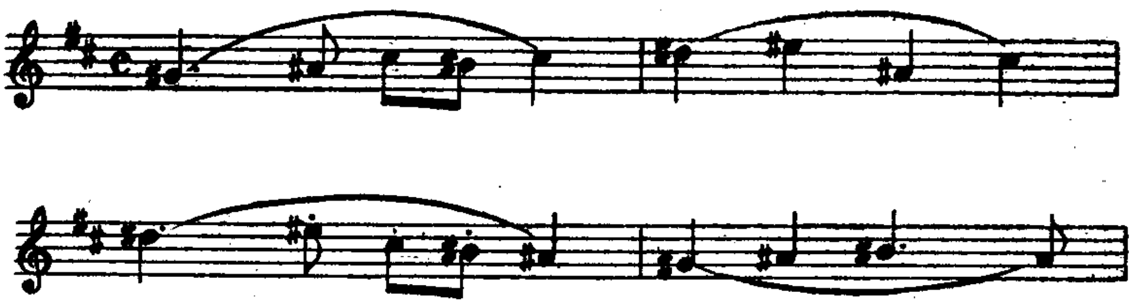


这就是以古代俄罗斯教堂曲調为基础的伊凡雷帝的主題．一个抒情的形象——薇拉的主題代替了那不安的号声和伊凡雷帝那陰沉的动机．兩个流暢温柔和撫愛的旋律叙述着薇拉所不能抑制的对伊凡雷帝的愛：

例 101



例 102



一个強烈地激动的旋律在描述薇拉的痛苦：
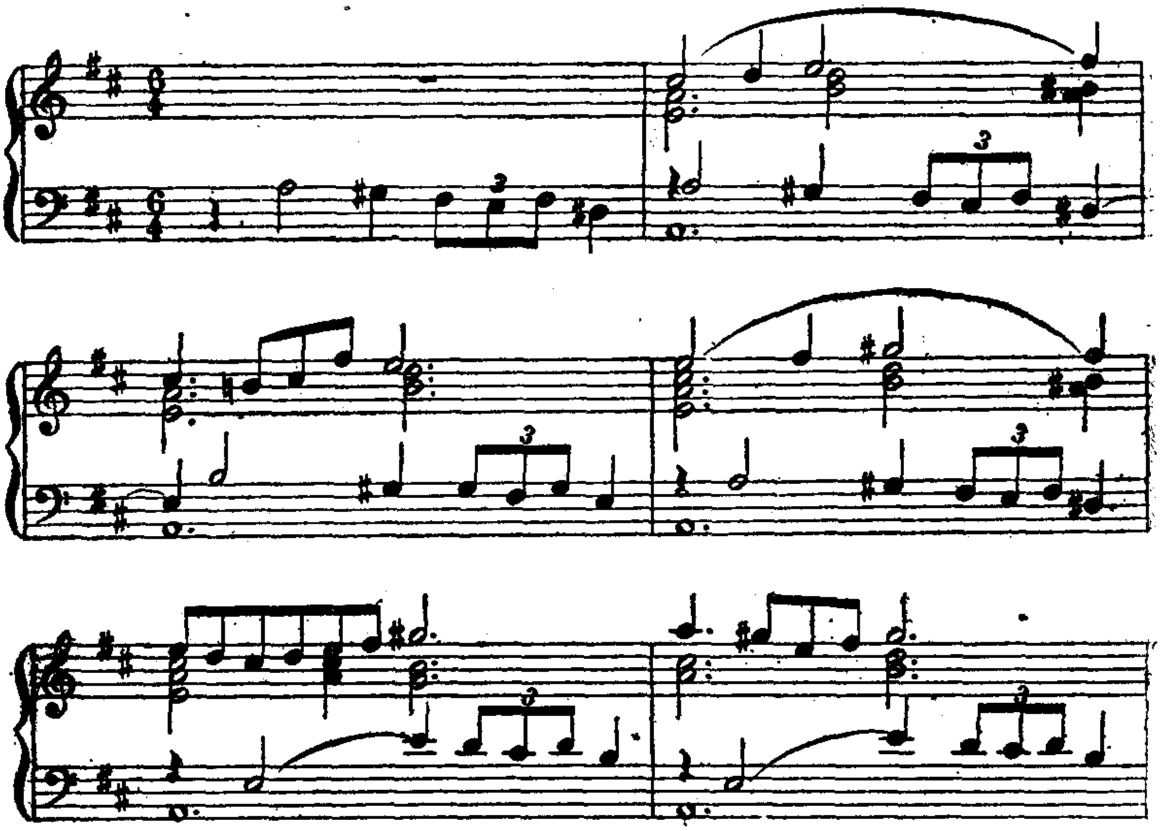
例 103



这是一种对命运、对那已經注定不会再看到的愛人的怨訴．在薇拉的故事中，这个旋律配上下述的歌詞奏鳴着："对于我，像从窠中夺去那無翼的燕雛一样从我的胸怀中夺去了我的心．"

还必須指出一个簡短的动机，它从序幕的終場轉到序曲上来，在序幕中，它着重表現出这一情境的戏剧性，表达出薇拉的激动和恐惧．而在序曲中，它伴随着其他主题，把薇拉内心的慌乱告訴听众．例如它和最初的爱情的主題結合起来，就使这主題具有一种如怨如訴的色彩——这已經不是愉快的回忆，而是眷恋那一去不复反的短暂的幸福的一种哀愁：

例 104
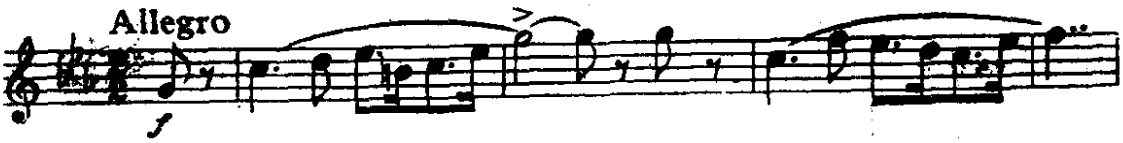


这首序曲并不是“乐剧的序幕”的一种闡述，但它却充滿了与序幕同样的强烈地抑郁不安的感情．在第二部中，“俄罗斯号声”听起来比在开始时更不安宁，伊凡雷帝的主題——更加严峻，而薇拉的痛苦的主題則更加激动．一个簡短的結尾（正如序幕的終場一样）就是这首序曲的悲剧性的高峯。

在«普斯科夫女郎»中，剧情發生在«郡妃薇拉·舍洛加»中的事件之后十五年．伊凡雷帝已經不是年青人了．他的女兒奥丽加（他不知道这个女兒的存在）已經長大了，把自己当作是娜傑日达和尤里亚·

托克馬科夫的女兒．李姆斯基－柯薩科夫的歌剧所叙述的事件就是16世紀普斯科夫与莫斯科的斗爭．在观众面前出現了兩种基本的力量：年青的普斯科夫人——“普斯科夫的自由民”——，沙皇伊凡的不屈不撓的意志和伊凡雷帝这明智、有远見的統治者的偉大形象，他清楚地了解：俄罗斯的力量就在于統一．年青的«普斯科夫女郎»奧丽加的戏剧性命运和死亡是同这个历史事件联系起来的。有兩种感情在奧丽加心中斗爭着：对普斯科夫“自由民”的領袖米哈伊尔・屠恰的爱情和对伊凡雷帝的那种出于天性的女兒对父亲的依恋．

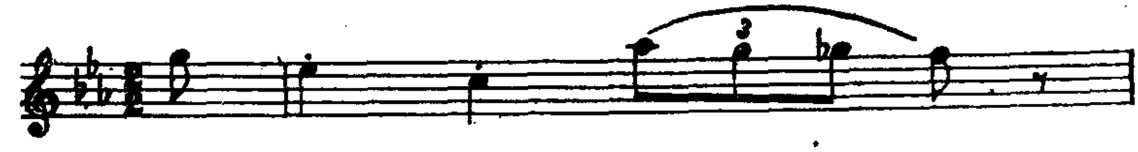
«普斯科夫女郎»序曲有三个基本音乐形象．其中之一是在序曲开始时出現的，我們已經認識的伊凡雷帝那陰沉壯偉的主題．第二个就是米哈依尔・屠恰的主題及其在市民会議上对普斯科夫人民的呼籲：

例 105
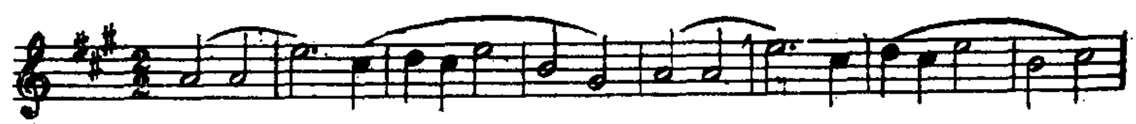


屠恰的主題以一个尖銳的呼声来补充，这个呼声是以«自由民之歌»来結束的：

例 106



第三个音乐形象就是奧丽加那女性的温柔的旋律，她对伊凡雷帝的亲切的依恋的主題：

例 107



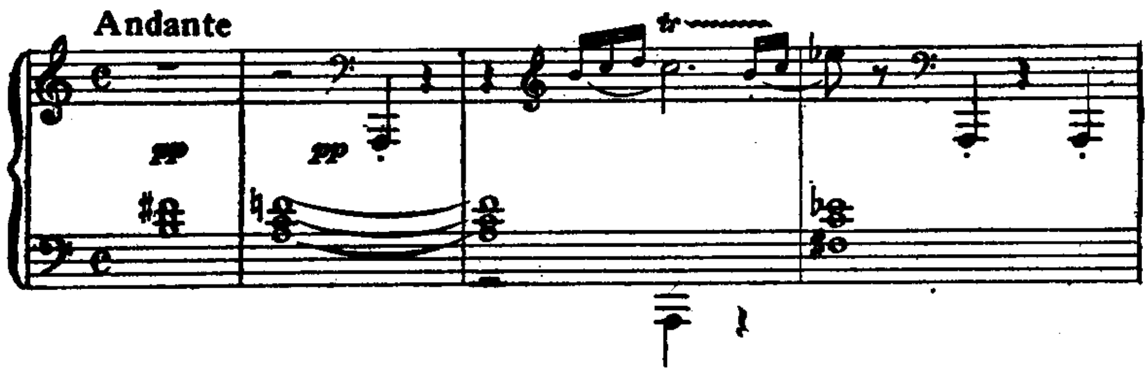
伊凡雷帝和屠恰的勇武的主題在序曲中占着主要地位，造成一个充滿戏剧性的殘酷斗爭（也許这就是战爭）的画面。

«普斯科夫女郎»中的兩首管弦乐間奏曲（在第一幕的第一与第二場之間的幕間曲和在第二幕的第一与第二場之間的幕間曲），虽然是以独立的交响乐曲的形式来出版的，但是沒有在音乐会舞台上演奏．在市民会議一場之前的第一首間奏曲是对鐘声的煌丽的音乐描繪．在奧丽加与伊凡雷帝相遇之前的第二首間奏曲則刻划了这位年青的普斯科夫女郎的富于詩意的形象．

沙皇行獵的音画（第三幕第一場的开始）是李姆斯基-柯薩科夫为供音乐会演奏改写而成的．
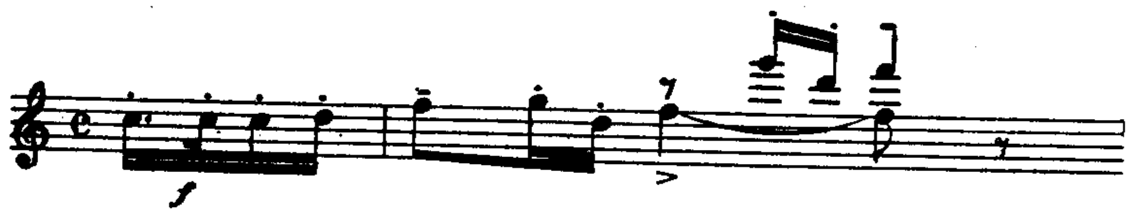
彼車尔斯基寺附近的森林．許多年以前，伊凡雷帝在行獵时就在这里遇見薇拉·舍洛加．音画的开始——森林的音乐——提到这件事：

例 108



这个音乐形象被轉用到了薇拉的故事中的狩獵場面去（“啊，密林，白樺和白楊互相交錯，树枝糾結在一起”）．傳来了獵人的号角声：

例 109



沙皇同他的随从又重新在同一个森林中行獵．大雷雨迸發了（沙皇伊凡的主題在大雷雨的音乐的襯托下奏鳴着）．当大雷雨平息下来的时候，傳来了一个朝聖女郎的歌声（“啊，你，稠密的树林，稠密的树林”）：

例 110



这首明朗、宁静，略帶有輕愁情調的歌恰当地和大雷雨的陰沉狂烈的音乐对照着.

在講到«普斯科夫女郎»中的交响乐片段时，必須談到为梅伊的戏剧«普斯科夫女郎»而作的音乐，这齣戏是歌剧脚本的基础.

李姆斯基-柯薩科夫写道："1877年秋，我深信我的«普斯科夫女郎»的修改稿不能引起在艺术方面令人满意的后果，因而需要再把这部歌剧修改一遍，我就决定了要采用别的形象和«普斯科夫女郎»第二版包含有的某些新材料，于是，在作了适当的选擇之后，我就根据它們为梅伊的戏剧写了音乐.为序幕而写的不大的序曲、市民会議那一場的前奏和描写奥丽加的前奏(第一版第四幕)对于这个目的来說都剛巧有用.为此我就給該剧的第三幕加上了一首幕間曲，从骰子戏一場中选取了音乐；由于在最后一幕中提到彼車尔斯基寺，因此我还根据描述神人阿列克賽的詩之曲調給这一幕加写了一首幕間曲".

李姆斯基-柯薩科夫写成的这部組曲最好的乐章就是作为歌剧«郡妃薇拉·舍洛加»序曲的变奏曲的那首序曲，以及这部組曲的第二乐章——幕間曲«奥丽加»(«普斯科夫女郎»中的第二間奏曲).其余三个乐章("市民会議.等待伊凡雷帝的到来"、"男孩之戏"、"自称为王者尼古拉之形象")[1]在艺术力量方面大大不如前兩乐章.这三个乐章采用了«普斯科夫女郎»的基本素材.在这部歌剧的定稿中并沒有保留上述三个片段.

---

[1] 瘋子尼古拉是在«普斯科夫女郎»第二版中所有而在定稿中删去的一个人物.

歌剧«五月之夜»序曲

1878年
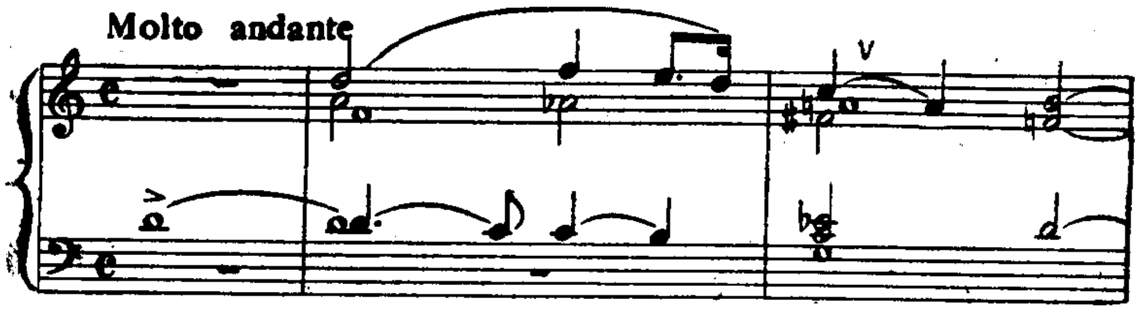
李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中写道:"从我的童年起，我就爱上了«田庄夜話»，而我对«五月之夜»的喜爱又几乎胜过这部故事集的所有故事.我的妻子（那时候还是我的未婚妻），常劝我找一个时間根据这个題材写一部歌剧.在我向她求婚的那一天，我們在一起讀了这个故事.从那时起，我就不断地考慮着«五月之夜»的創作."

从这一番話就可作出这个結論：用来潤飾«五月之夜»的那种柔和而又富于詩意的色彩的产生，不仅有賴于果戈理这个故事的不朽的形象，而且在某种程度上也有賴于果戈理这个故事在这位作曲家的生活中的特殊意义.

«五月之夜»序曲并沒有給在歌剧中發展着的事件加以簡略的描述——李姆斯基-柯薩科夫很自由地把歌剧的音乐形象加以錯綜对比和發展.但这首序曲同«五月之夜»是既由于共同的主題，也由于音乐的欢乐、明朗的調子而結合起来的.

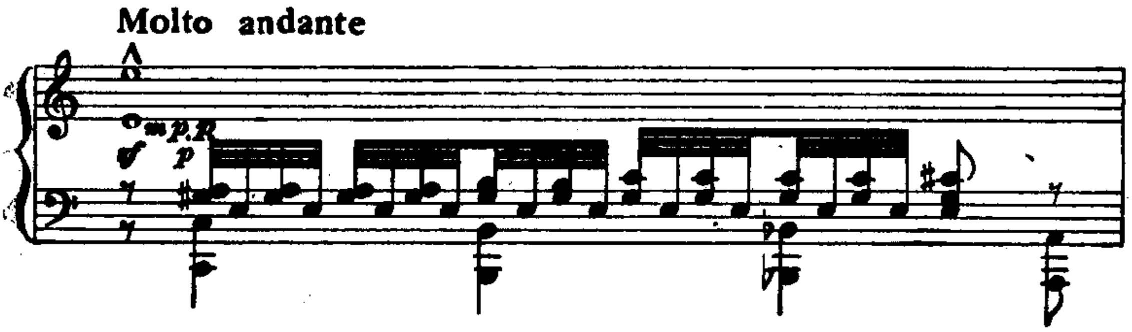
这首序曲以一个沉思的憂郁的曲調来开始，这个曲調是选自歌剧的第三幕的开場的:列夫科在晚上意外地来到池边并停留在那里，景色的美丽使他感到惊異.果戈理在他的故事中写道："在他面前的夜显得更燦爛，有那么一种奇異的極美的光輝混和了月色.他从未見过同样的景色.銀色的霧籠罩四周.从盛开的蘋果树和夜花傳出来的香气充滿了整个大地.他惊異地望着靜止的池水:可以看得見一座古旧的地主的房子倒映在池底，又洁淨，又有一种清晰的宏丽".我們在听到«五月之夜»序曲的开始时，就很容易想像到这个烏克蘭夜晚的画境:

例 111
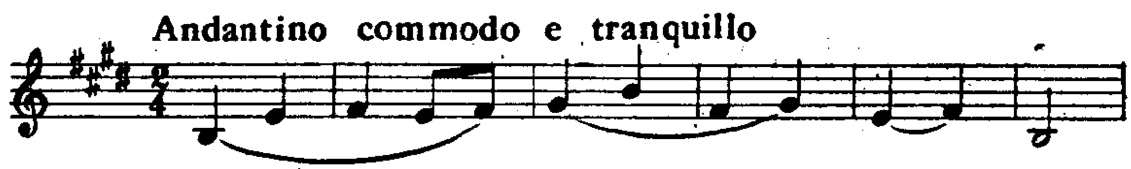


一种抑郁不安的音乐代替了这充满幻想的沉思的音乐:

例 112
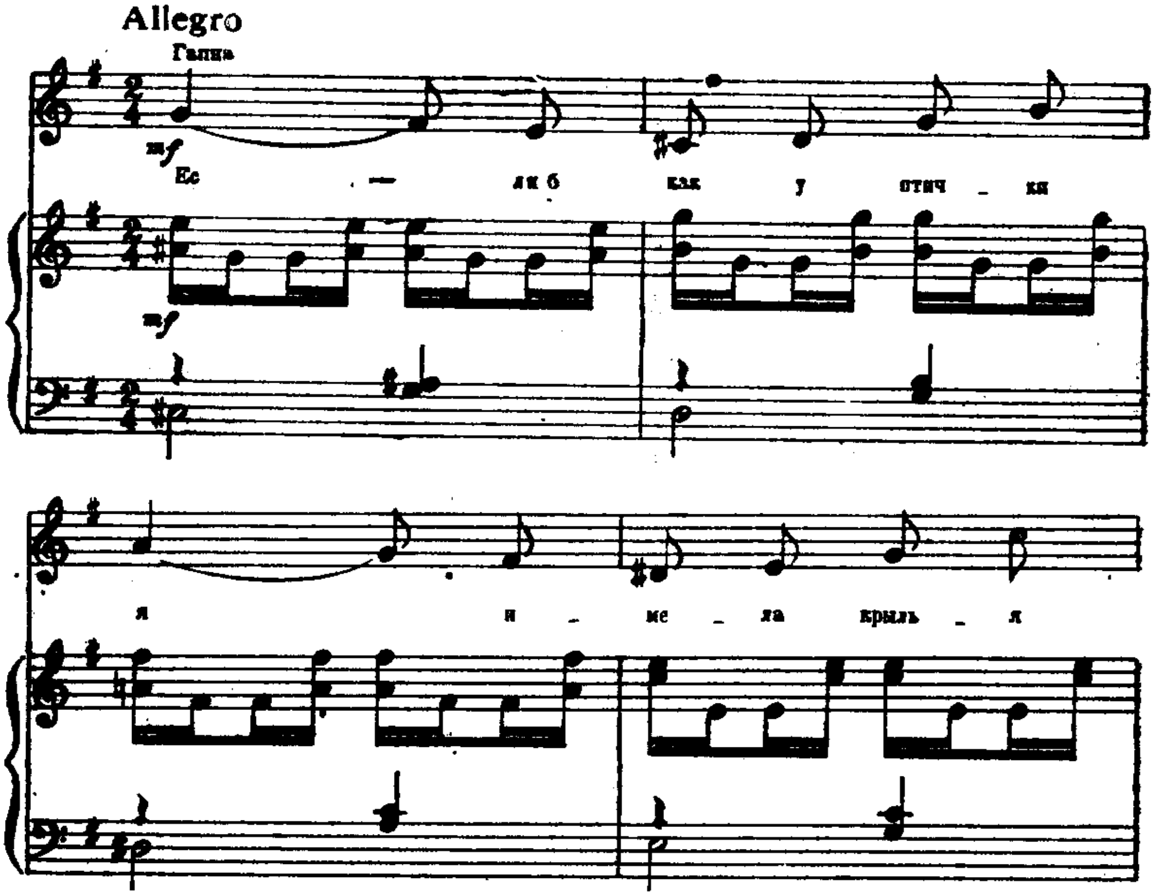


这个陰郁神秘的音乐形象是从湖畔的場面轉用到这首序曲来的:一个淹死的姑娘正出現在列夫科面前.以后就出現了一个流暢的如歌的旋律,在这个旋律中可以明显地听到烏克蘭民間音乐的音調.这就是列夫科在回忆起自己的爱人的时候所唱的歌:«睡罢,我的美人,甜蜜地睡罢»:

例 113



列夫科这首歌的余音(模仿烏克蘭琴的悠揚音調,引导到一个新的充滿欢乐的兴奋的旋律,这就是干娜的主題:
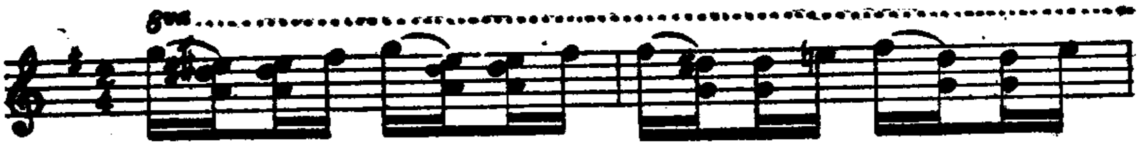
例 114



（歌詞的大意：“要是我像小鳥一样有一双翼”）

这个旋律在列夫科与干娜的一場中是这样奏鳴着的；它在这首序曲中差不多也是这样地奏鳴着的，在序曲中，伴奏（以十六分音符構成的急速均匀的进行）具有作为一种独立的艺术形象的意义．造成一种欢乐激动的情緒：

例 115



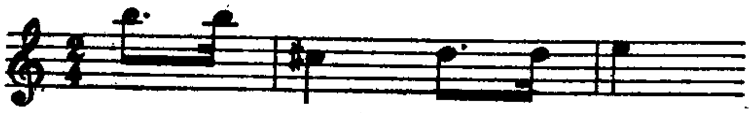
急速的进行平息下来，在一些宁静流暢的和弦之后出現了一个新的主題——干娜与列夫科的結束二重唱的如歌的旋律：

例 116
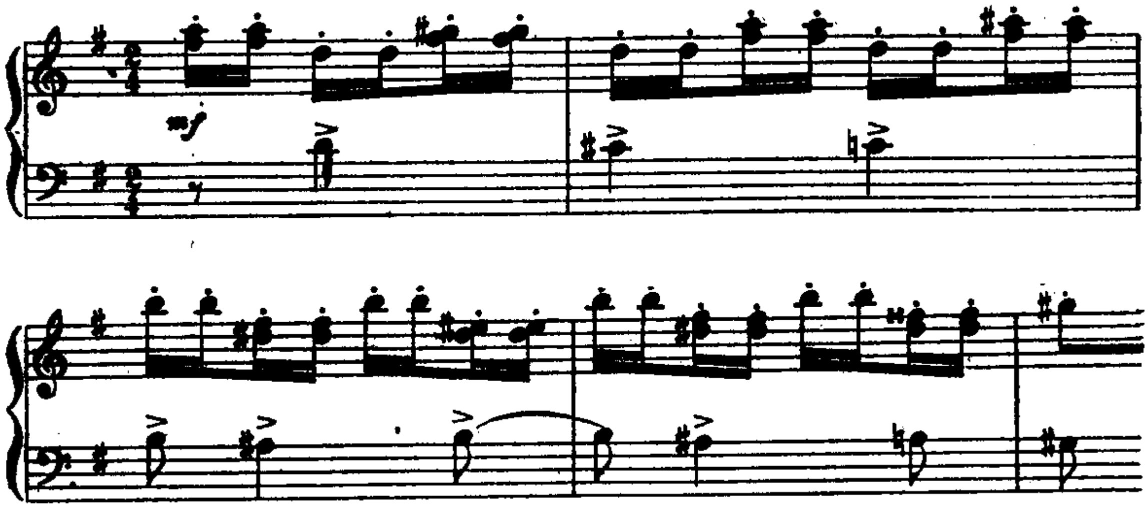


一些新的形象突現出来：一个尖銳刺耳的动机和在下声部的"激怒的"变音音阶襯托下的十六分音符的"急速的旋律"：

例 117甲



例 117乙



这就是斯沃雅欽尼查，猛扑向打算向村上所有美貌的姑娘求爱的自己的情夫——戈洛瓦.

开展着这首序曲的那个沉思的曲調又重新出現，我們已認識的千娜的旋律（参看例114）接替着它；以后就再現出二重唱的主題（参看例116），这一次是在整个管弦乐队的雄渾音响中再現的．斯沃雅欽尼查的生气-發笑的音乐形象再一次出現，那微有醉意的卡列尼卡的愉快的动机閃現着，于是就出現了結束着歌劇的那首合唱曲«光荣归于紅色的太阳»的欢乐的主題：

例 118



这首序曲用一个簡短急速和庄严的結尾来結束.

由于李姆斯基-柯薩科夫通常具有的結構的严整性，所以这首序

曲所包含的音乐形象虽然很多，但是沒有使人感到一种杂乱的印象，在这种結構中不难看出古典奏鳴曲式的因素.[1]

歌剧«雪女郎»中的交响組曲

1880—1881年
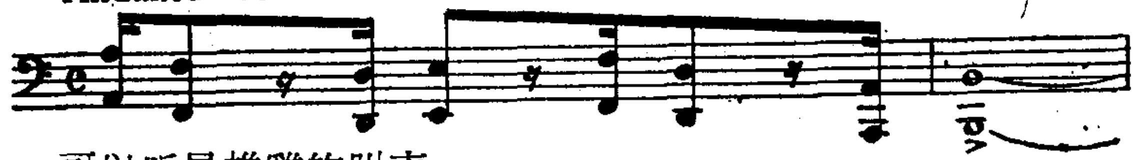
«雪女郎»的相当复杂的情节并沒有在李姆斯基-柯薩科夫所写成的这首組曲中揭示出来；这首組曲沒有包括任何一个同雪女郎的形象本身相关的乐段.

这首組曲的四个乐章中的前两乐章所描写的是一些奇幻的形象，而后两乐章則是別連傑伊的生活.

这首組曲的第一乐章是歌剧序幕的前奏. 这是一幅大自然逐漸覺醒的图画. 初春，在滿盖着雪的被滿月光照耀着的紅山上的夜半. 林神坐在枯干的树墩上. 严寒的严峻"冷酷的"动机低沉地奏鳴着：

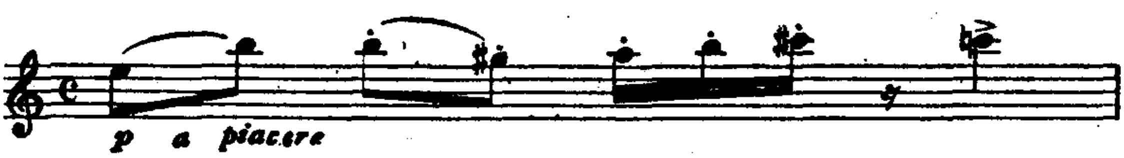
例 119

Andante sostenuto



可以听見雄雞的叫声：

例 120



然后就出現了林神的"野蛮、懶惰和疲倦的"(李姆斯基-柯薩科夫所下的定語)动机：

---

[1] 我們可以把三个最初的主題(例111，112，113)看作是引子，把干娜(例114)的主題看作是奏鳴曲式快板乐章的主部，把二重唱的主題(例116)看作是副部，把中心乐段(在二重唱主題之后)看作是展开部，把二重唱主題的再現看作是再現部(帶有結合起来的主部)；結尾則开始于合唱曲«光榮归于紅色的太陽»主題的出現.

例 121
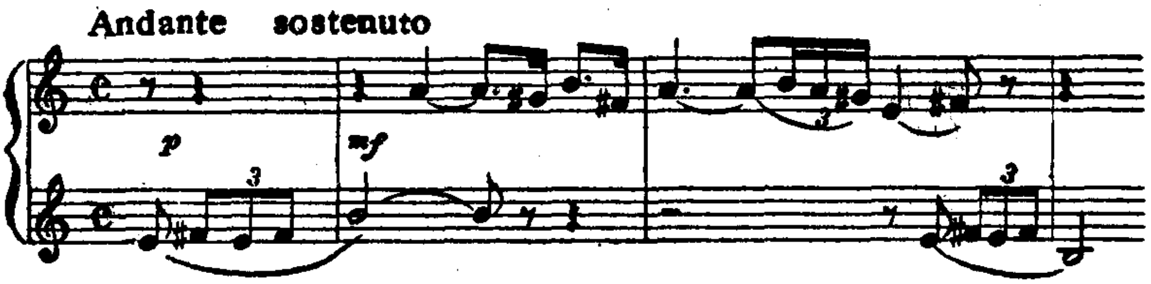


群鳥飞集.鳥兒的啁啾声是用短笛的簡短而重复的动机表达出来的:

例 122



春神降落在飞鳥的翅膀上.春神的温暖、明朗的动机在鳥兒的啁啾声的襯托下奏鳴着:

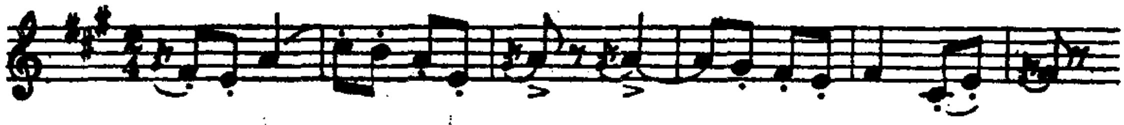
例 123



我們立刻就明白:鳥兒的啁啾声的动机是从春神的动机产生出来的(剛才所引的譜表的下声部).

在組曲的第二乐章——《鳥之舞》❶中也保持着这种明朗、幽靜的色彩.在这里,在飞鳥的啁啾声的襯托下奏出了两个活躍、优美的旋律.其中的第一个是一首真正的民歌《鷹——头領,鶺鴒——僕人》:

例 124



第二个主題是經过变奏的民歌《鐘声》(在歌剧中帶有《群鳥齐集

---

❶ 在歌剧中是《鳥之歌舞》.

了»这一句歌詞)的曲調：

例 125
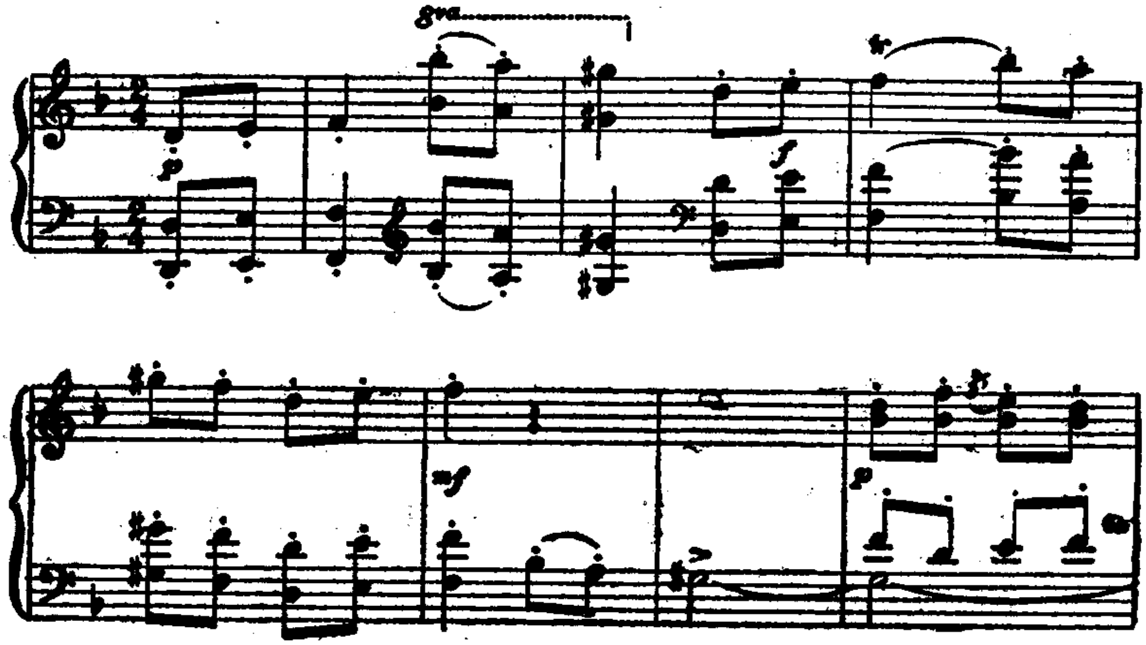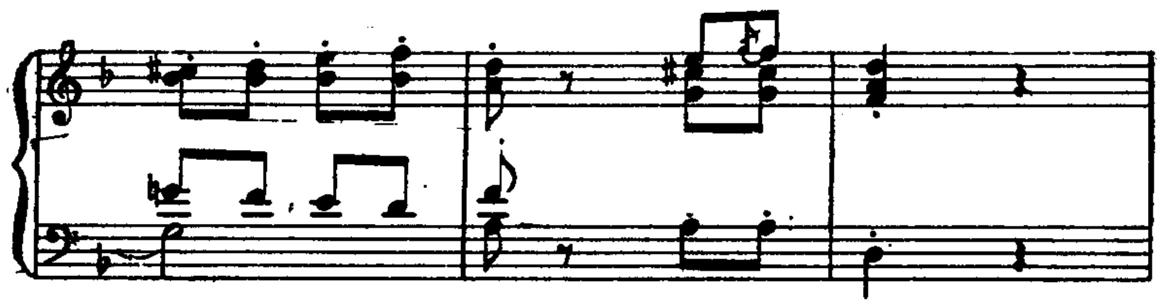


李姆斯基-柯薩科夫在叙述«雪女郎»的創作时說道："……我听取了民間創作和自然界的声音，并选擇了它們所哼唱和提示出来的曲調作为我的創作的基础．"这一段話完全可以适用于前奏和«鳥之舞»．

在这兩个片段中——特别是在«鳥之舞»中——"自然界的声音"和俄罗斯民歌的音調真正融合起来．

組曲的第三乐章是一首小型的交响音画«别連傑伊的沙皇的遊行»．从那用色彩繽紛的雕刻来裝飾的华丽宮殿的一片宁靜中出来了一群由远而近的别連傑伊人，而在他們后面就是年邁的别連傑伊的沙皇本人．按照李姆斯基-柯薩科夫的說法，"遊行"的主題"在其第一部中是奇異的，又戏謔又严峻的，而在第二部中則是打哆嗦的、像老年人一般的"．这个主題也像由它發展而成的整首音画一样，用作曲家的話来說，是描繪"沙皇的一般外貌"的：
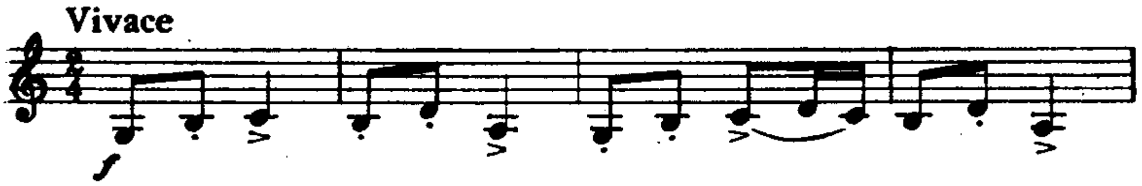
例 126
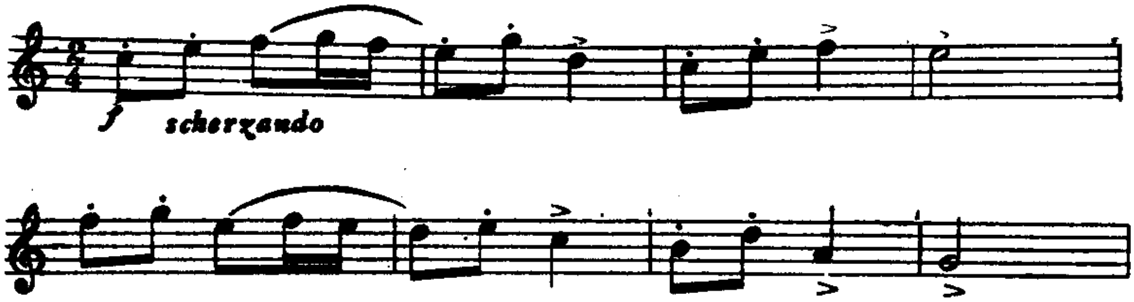




組曲的第四乐章即結束乐章是«滑稽演員之舞». 在森林中举行的別連傑伊的节日. 歌曲, 輪舞. 在生气勃勃的、"蛮勇的"动机的音响的形態下出現的滑稽演員遵照沙皇的命令开始跳舞:

例 127
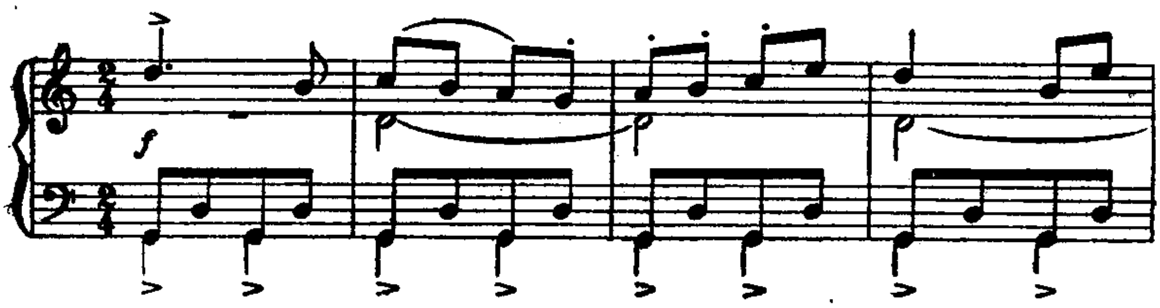


从这个动机中产生出«滑稽演員之舞»的第一主題——一个节奏急促的、充滿生活欢乐的旋律:

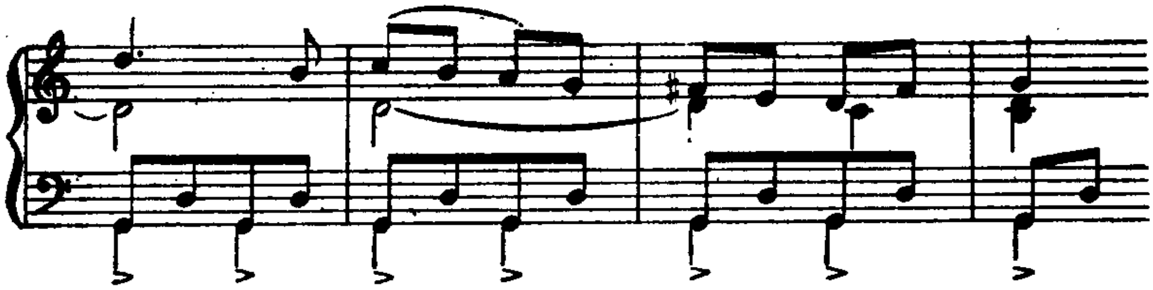
例 128



第二个更加流暢的旋律的舞蹈性質被倍大提琴、大提琴和大管的"踏步般的"伴奏着重表現出来;

例 139





这两个在音调起源上鲜明地富于民族性的主题，在俄罗斯民間音乐典型的变奏中發展着，帶着剧烈的緩急变化的对照，并帶着管弦乐色彩的突然的变换。

歌舞剧《姆拉达》中的交响組曲及《特里格拉夫山之夜》

1889—1890年

歌舞剧《姆拉达》的構思头一次产生在70年代初。帝国剧院的經理斯·阿·格傑奧諾夫和剧作家符·阿·克雷洛夫共同写成了这部神剧的脚本，并且約巴拉基列夫集团的参与者和舞剧作曲家明庫斯配音乐。这件工作在一开始的时候就中断了。从第一部《姆拉达》遺留下来的只有鲍罗丁所写的輝煌的終場（它在音乐会舞台上是根据李姆斯基-柯薩科夫的管弦乐譜来演奏的）。

李姆斯基-柯薩科夫在1889年又重新处理《姆拉达》这一題材。李姆斯基-柯薩科夫說："在鲍罗丁逝世的二周年紀念的那一天晚上，弗·瓦·斯塔索夫、格拉祖諾夫、李亞多夫、别里亞耶夫、我和我妻在他的住宅（現由鲍罗丁的繼任人阿·勃·季安宁居住）里集会，想在一起度过这一晚以紀念这位可亲的人物，并彈奏《姆拉达》的各种草稿和沒有被采用进《伊戈尔王》中，也沒有經过什么整理的其他草稿……在談話和在回忆鲍罗丁的时候，李亞多夫突然想到，《姆拉达》的題材恰巧适合于我。他說出了这个意見，我考虑了一会兒，就肯定地回答他說：'对，很好，我立刻就开始写这部歌舞剧'"。

李姆斯基-柯薩科夫在这部歌舞剧中采用了(帶有某些他自己的补充)«姆拉达»最初的台詞.

剧情發生在古远的时代，在波拉勃的斯拉夫人的領土上的列特尔城中.❶情节基础是这样的.姆拉达——阿尔康那大公亞罗米尔的未婚妻——突然神秘地死去.亞罗米尔不知道害死姆拉达的就是列特尔大公姆斯齐沃伊的女兒沃伊斯拉瓦.愛上了亞罗米尔的沃伊斯拉瓦把姆拉达毒害，去掉了这个情敌.可是这个罪行并沒有达到目的:亞罗米尔怀念着死去的未婚妻，不願考虑到沃伊斯拉瓦.于是惡神莫連那就来帮助姆斯齐沃伊的女兒.莫連那的魔法很快就生效了:在重新相会的时候，亞罗米尔目不轉睛地盯着沃伊斯拉瓦——姆拉达的面貌显得暗淡失色了,新的爱情激發起来了.然而，拉达与其他善和光明之神都起来同莫連那作斗爭.姆拉达的幻影在亞罗米尔眼前出現.他做了一些神秘的夢.他为了解答这些幻夢，就到太阳神拉傑加斯特的神廟去.祖先的幽灵把真相告訴亞罗米尔:“沃伊斯拉瓦毒死了姆拉达”.走进神廟来的沃伊斯拉瓦知道自己的罪行被揭露了.众幽灵都要求亞罗米尔說:“复仇啊!”亞罗米尔服从他們的命令,就杀死了沃伊斯拉瓦.莫連那要为沃伊斯拉瓦之死复仇.地震把拉傑加斯特的神廟摧毁,湖水泛濫起来流入城中.列特尔的人民都被淹死.在湖中只留下一塊孤單的岩石.姆拉达和亞罗米尔的幽灵留在岩石上,列尔、拉达、拉傑加斯特和其他善神在祝賀着他們.

歌舞剧«姆拉达»并不屬于李姆斯基--柯薩科夫的优秀作品之列.格傑奧諾夫--克雷洛夫的脚本以复活了李姆斯基--柯薩科夫所喜愛的多神教的斯拉夫古代形象的那种題材，以及他在其作品(無論是在«姆拉达»之前的或在它之后的)中不止一次地加以表現的那个共同

❶ 波拉勃的斯拉夫人是曾經占据奥得河与易北河(斯拉夫語称为拉巴河)之間的遼闊疆土和波罗的海沿岸的一群古代斯拉夫部落.数百年前波拉勃人被日耳曼部落所消滅.
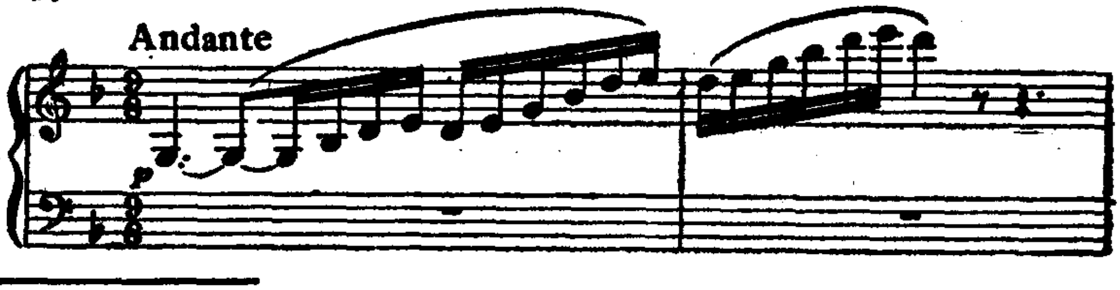
的思想吸引了李姆斯基-柯薩科夫．这就是善与惡的力量的斗爭．但是，这个思想在«姆拉达»中只是成为剧場性效果的一种口实．李姆斯基-柯薩科夫沒有能够克服格傑奧諾夫的歌剧脚本的缺点，因而，根据他自己的承認，这部歌舞剧的“戏剧部分是极薄弱的”．鮑·弗·阿薩菲耶夫院士正确地指出在格傑奧諾夫的歌剧脚本中的“在心里上站不住脚的陰謀”和“幼稚的尾声”．当然，这也表現在«姆拉达»的音乐上——在其中并沒有生动的亲切的形象．«姆拉达»也缺乏李姆斯基-柯薩科夫通常所具有的風格上的完整性．虽然如此，但李姆斯基-柯薩科夫仍旧在«姆拉达»中成功地創造了壯丽的群众場面和卓越的交响乐插曲．«姆拉达»作为一个乐剧作品是并不富于生命力的．但是，这部歌舞剧的最好的合唱場面和交响乐片段却有权利継續生存在音乐会舞台上．

«姆拉达»在管弦乐風格上和它的作者較早期的作品大不相同．李姆斯基-柯薩科夫运用扩大了的乐队，采用附加的乐器，其中包括不常使用的乐器（最低音管、低音單簧管、單簧管-短笛、潘❶式的牧笛-長笛），并經常运用沉重的音响．

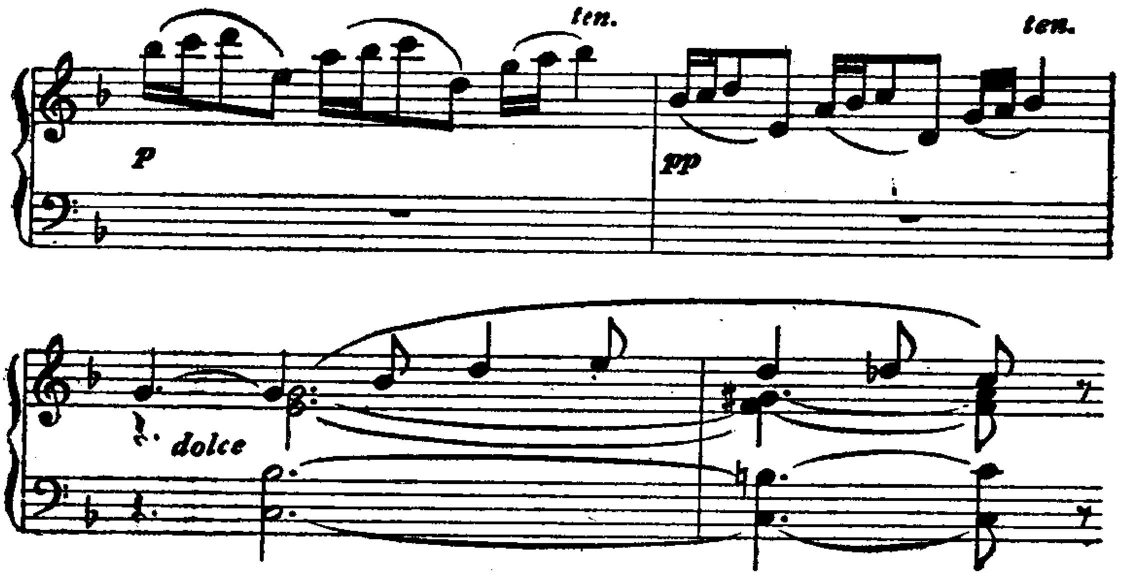
李姆斯基-柯薩科夫把«姆拉达»的片段組成一首交响組曲，并把这部歌舞剧的第三幕——«特里格拉夫山之夜»——改写成音乐会乐曲．組曲包含了歌舞剧中的五个不大的片段．

組曲的第一乐章是刻划死去的公主姆拉达的嬌柔形象并造成一种悲哀而又充滿想望的情調的管弦乐前奏曲：

例 130
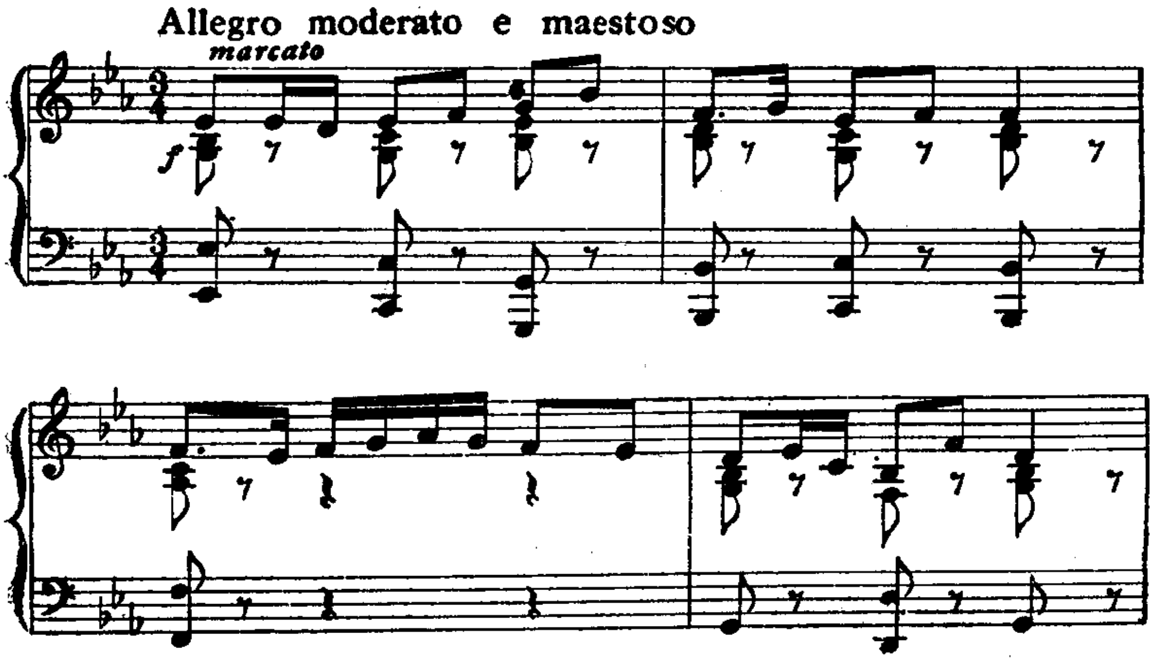


❶潘是希腊神話中的山林之神．——譯者注．



組曲以后的三个乐章就是在这部歌舞剧第一幕和第二幕中演奏的舞曲.

組曲的第二乐章是姑娘們的舞蹈——«成行的甜瓜».第三乐章是«立陶宛舞»,这舞曲,按照作者的标記,是描写立陶宛战士們开玩笑的决斗的(作为«立陶宛舞»的基础的是一首白俄罗斯的民歌).第四乐章是«印度舞».这部組曲的第五乐章即結束乐章是最著名的.«王公的遊行»帶有一个壯丽的主要主題:

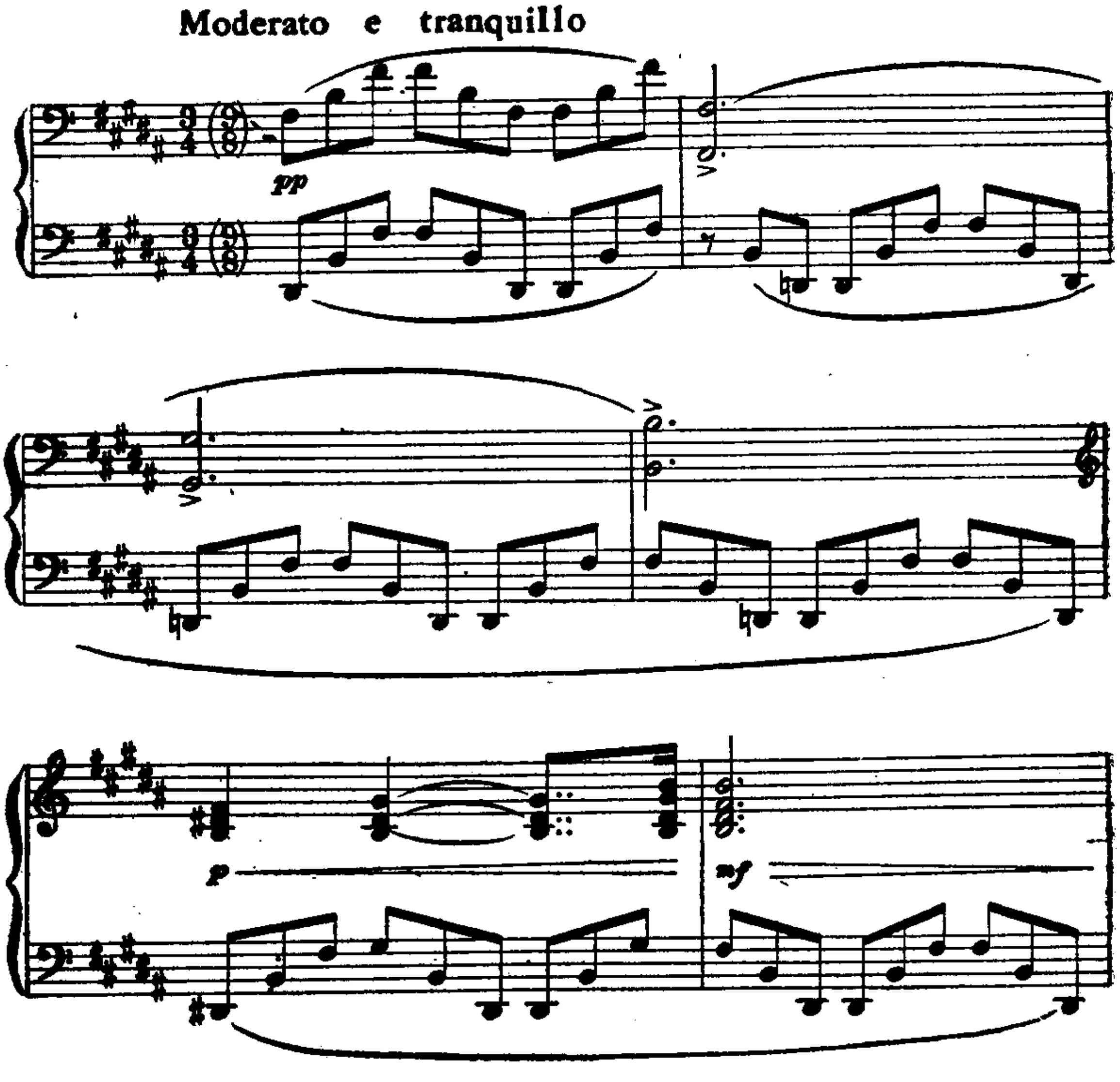
例 131



«特里格拉夫山之夜»被公正地看作是李姆斯基－柯薩科夫的音乐絵画的色彩最富丽的范例之一．就标題構思而論，«特里格拉夫山之夜»和穆索尔斯基的«荒山之夜»有着許多共同之处，它無疑地是从同类的关于«妖魔»的节庆的傳說产生出来的．

特里格拉夫山在列特尔附近．山岩長滿苔藓，僻静的峽谷長滿松林，在远处是积雪的山峯．天空滿布烏云，它們正在漸漸消散．开展着«特里格拉夫山之夜»的音乐描繪着一幅宁静而又陰沉的風景．一个严酷的动机在低沉的、从容不迫的固定低音的襯托下慢慢奏起来：

例 132

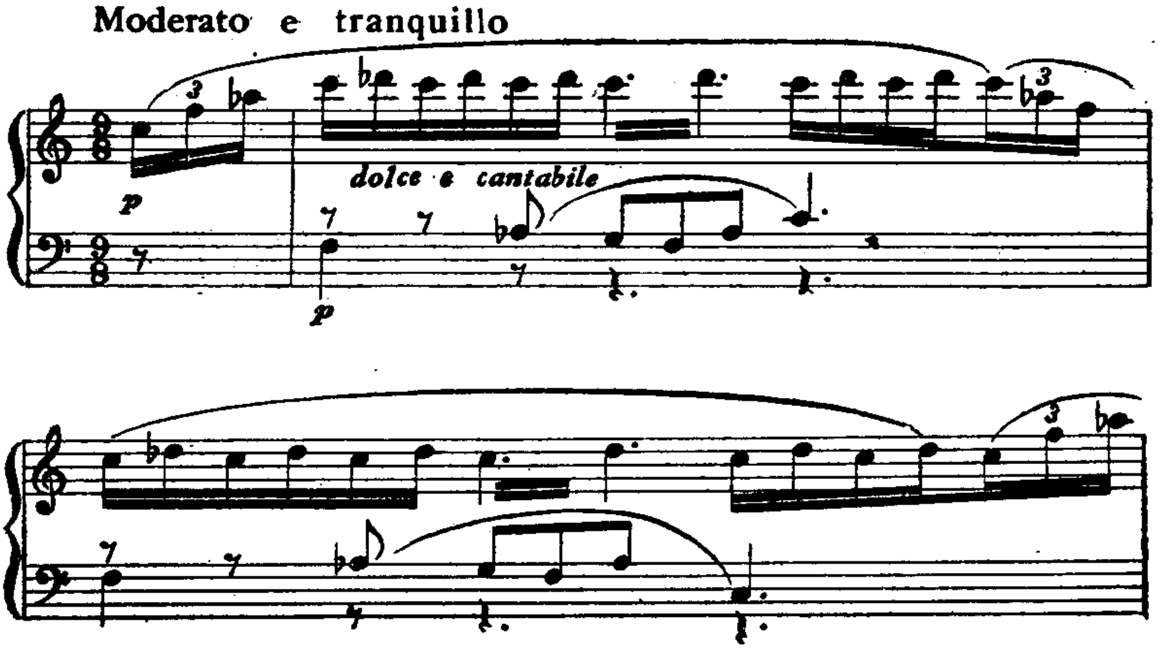


随后出現的牧笛的旋律是比較明朗的．

善良的精灵——死者的灵魂——飞集．«奇幻的輪舞»开始了．一

个質朴的如歌的旋律在清澈輕盈的固定低音（从剛才講过的牧笛动机發展而成）的襯托下奏鳴着，这个旋律使人想起«雪女郎»中的春神那明朗的主題：
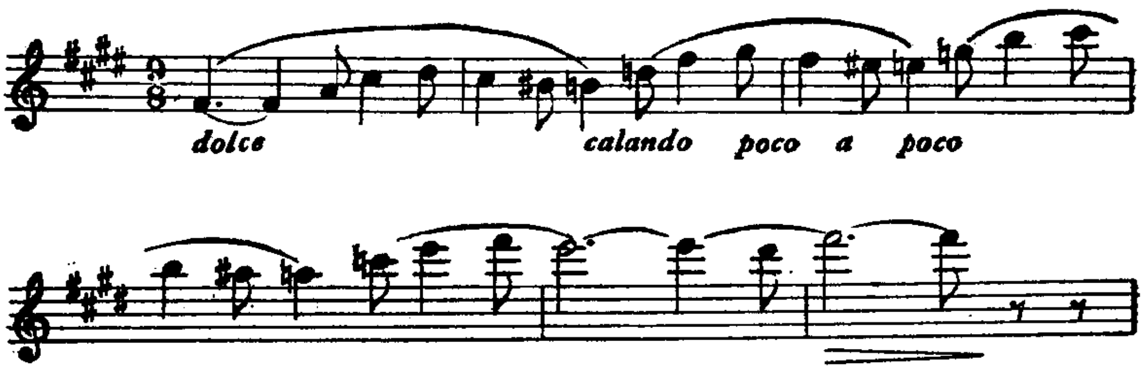
例 133



这个并不复杂的音乐形象被各种不同的管弦乐色彩丰富着，創造出一个神奇富丽的舞蹈画面.

众幽灵飞散了——«奇幻的輪舞» 結束了——，姆拉达的幻影出現了，亞罗米尔随在她后面.奏出了我們已在前奏曲中認識了的姆拉达的主題：
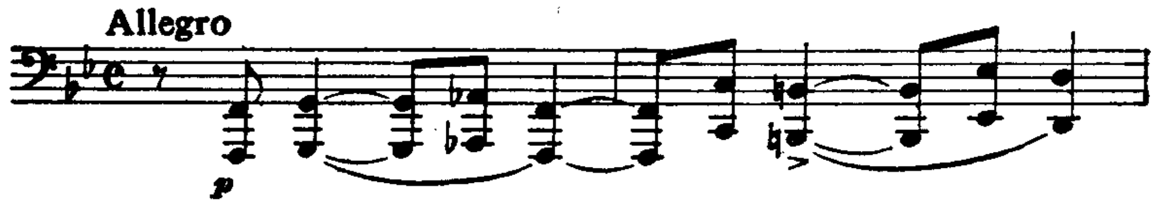
例 134



迷惘的亞罗米尔追随着自己的爱人的幻影，兩人都消失了.現在惡势力統治着特里格拉夫山. 惡神的晚会开始了. 可以听見一种低
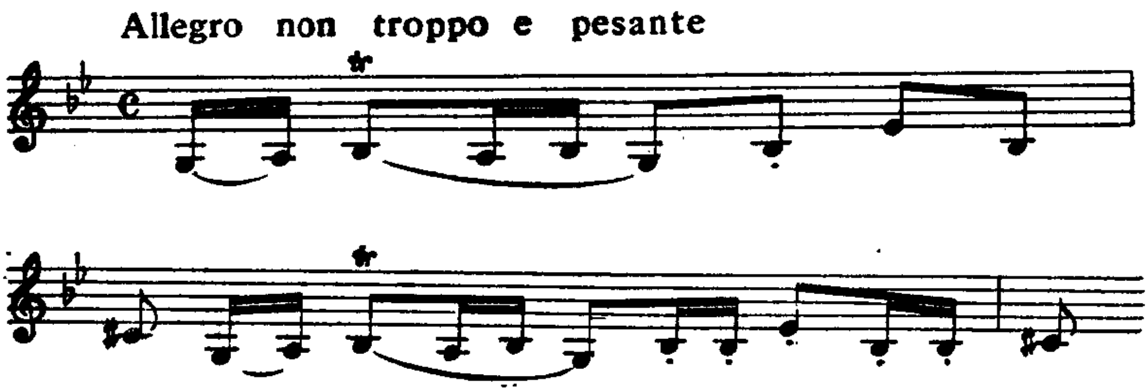
沉的喧响(四个定音鼓),在它的襯托下,一个陰沉的动机在低音單簧管、低音單簧管、長号和大管的不祥音响中出現:

例 135



女巫、巫神和女妖們会集在一起,伸出舌头的爬虫爬行出来.«地獄的輪舞»——惡神的嬉戏和舞蹈开始了:

例 136



黑暗之神的出現突然打断了这种野蠻的舞蹈; 和他在一起的是他的侍从們:卡謝伊、莫連那、車尔夫、托彼列茨、楚馬[1] 和各种各样的惡魔.众惡神都来参見他們的統治者.

莫連那向黑暗之神求助[2].她無力使亞罗米尔忘掉姆拉达,而惡勢力的忠誠奴隶沃伊斯拉瓦仍然很苦悶.莫連那請求說:“破坏拉达神的詭計吧!”黑暗之神轉詢卡謝伊的意見.卡謝伊进言道:“在亞罗米尔的心灵被女性的美所迷惑之前,他不会忘掉初恋的日子,不会讓

---

[1] 車尔夫——荒歉之神,托彼列茨——水災之神,楚馬——疾病之神(原注). 卡謝伊——古俄罗斯童話中的一个富有而惡毒的骨瘦如柴的老人,掌管長寿的秘密.——譯者注.

[2] 以莫連那向黑暗之神求助来开始的宣敍場面, 在音樂会上演奏«特里格拉夫山之夜»的时候是給删掉的.我們之所以要闡述这个場面,是想使听众完全理解以后的各个画面的意义.

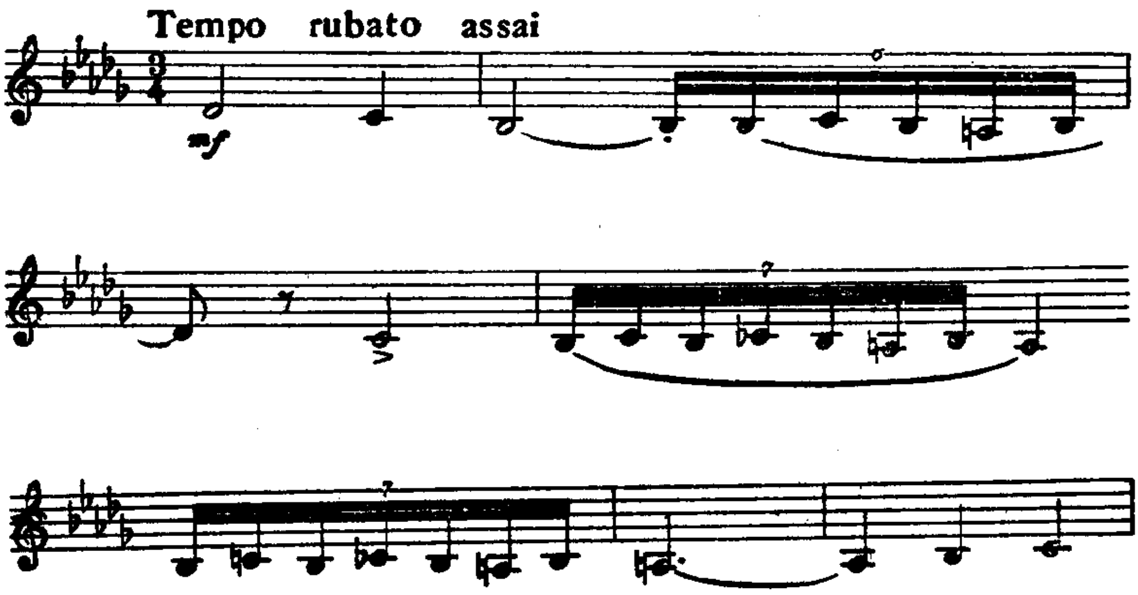
莫連那得到胜利."黑暗之神就决定召唤克列奥帕特拉的幽灵——从来还不曾有过誰能在这位埃及女皇的美之前而不为所动的.現在,在鑼声轟鳴的陰森背景下,又重新奏出了曾經展开过惡神夜会的那个不祥的动机(見例135).在这里——这就是黑暗之神召唤克列奥帕特拉的幻影和亞罗米尔的灵魂的咒語❶.

埃及的大廳.克列奥帕特拉躺在牀上,女奴們圍繞着她.亞罗米尔的灵魂从地下升起.
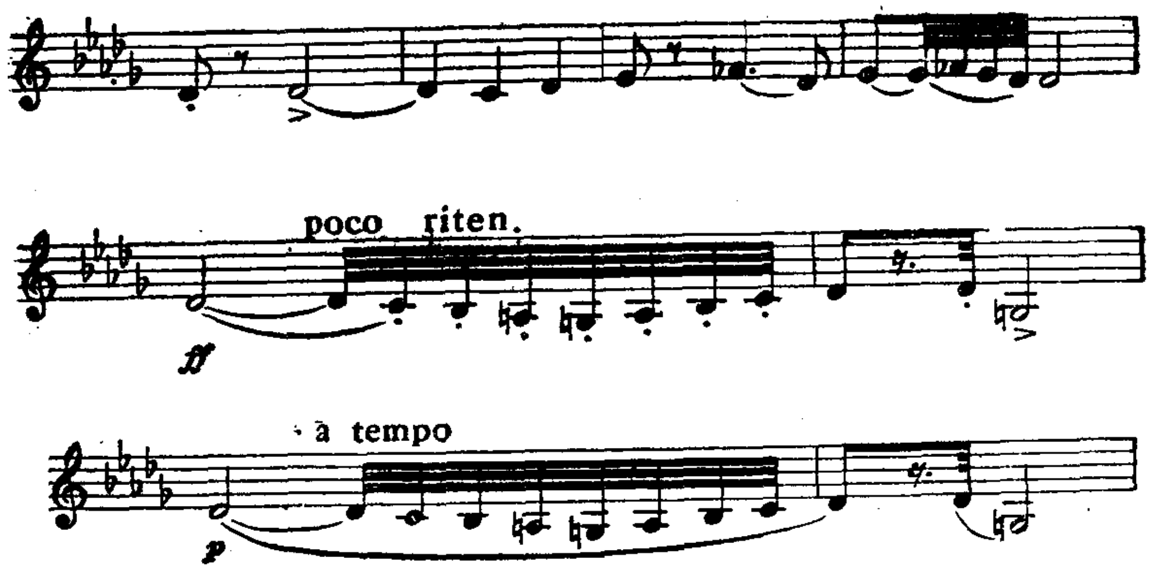
克列奥帕特拉这一場面的音乐形象和女魔夜会与黑暗之神的咒語的陰森而又野蠻的音乐强烈地对照着.在一段長时間的休止之后,乐队奏出了持續的非常柔和的和色彩富丽的和弦;一个怪異的帶有可以明显地感覚到的东方色彩的單簧管——短笛的旋律在这种和弦的襯托下鳴奏着.这种嬌柔無力而富于热情的音乐替女奴們的舞蹈伴奏着.

新的音乐形象是一个更热情的,同时又富有东方風格的旋律(巴拉基列夫在高加索听到的一个旋律):

例 137



❶ 音乐会改写曲既包括黑暗之神念咒那一場,也包括念咒以后的各个場面.



这就是克列奥帕特拉的主題，她从臥榻上起来，招呼亞罗米尔到自己身旁来。亞罗米尔不为所动，誘惑繼續进行着。女奴們又重新跳舞；她們的舞蹈起初是緩慢的，后来就越来越活躍、越来越兴奋。克列奥帕特拉用面部表情和手势热情地召喚着亞罗米尔。亞罗米尔便动搖起来，——但在这时候傳来了驅散妖魔的雞鳴声。雷声轟隆，惡神們一下子就消失掉，在舞台上代替了埃及大廳的是特里格拉夫山的斜坡。第一線阳光照耀着睡在一塊大石旁边的亞罗米尔。

我們已經認識的那幅音的風景画又重新出現。黎明的画境結束着«特里格拉夫山之夜»。大自然在甦醒着，树叶簌簌作声，百鳥啁啾……太阳的光芒越来越鮮艷，以隆重欢欣的和弦来結束的音乐也越来越明朗，越来越充滿欢乐。

歌剧«聖誕前夜»中的組曲

1894年

李姆斯基-柯薩科夫在«我的音乐生活»中写道："快到 1894 年春天的时候，我終于决定写作«聖誕前夜»，并确切地遵照了果戈理的原著亲自去写歌剧脚本。但是我对斯拉夫神魔与太阳神話的爱好从創作«五月之夜»的时候起，特别是从創作«雪女郎»的时候起，就一直保

持着；它甚至在創作«姆拉达»的时候也沒有消失。我掌握了果戈理的不連貫的題材……和在阿法納西耶夫的著作(«斯拉夫之詩的观点»)中讀得爛熟的关于基督教聖誕节同太阳在冬至之后的出現、同关于奥夫森与柯利亞达等的不明显的神話的联系，就打算把这些已消除的迷信帶进果戈理在他的故事中所描写的烏克蘭日常生活里……我对神話的喜爱以及把它們和果戈理的故事結合起来的做法——当然是我的錯誤，但这种錯誤使我能够写出許多有趣的音乐。”

歌剧«聖誕前夜»的奇幻的場面真的使李姆斯基-柯薩科夫能够創作出不少“有趣的”——富于詩意的音乐。

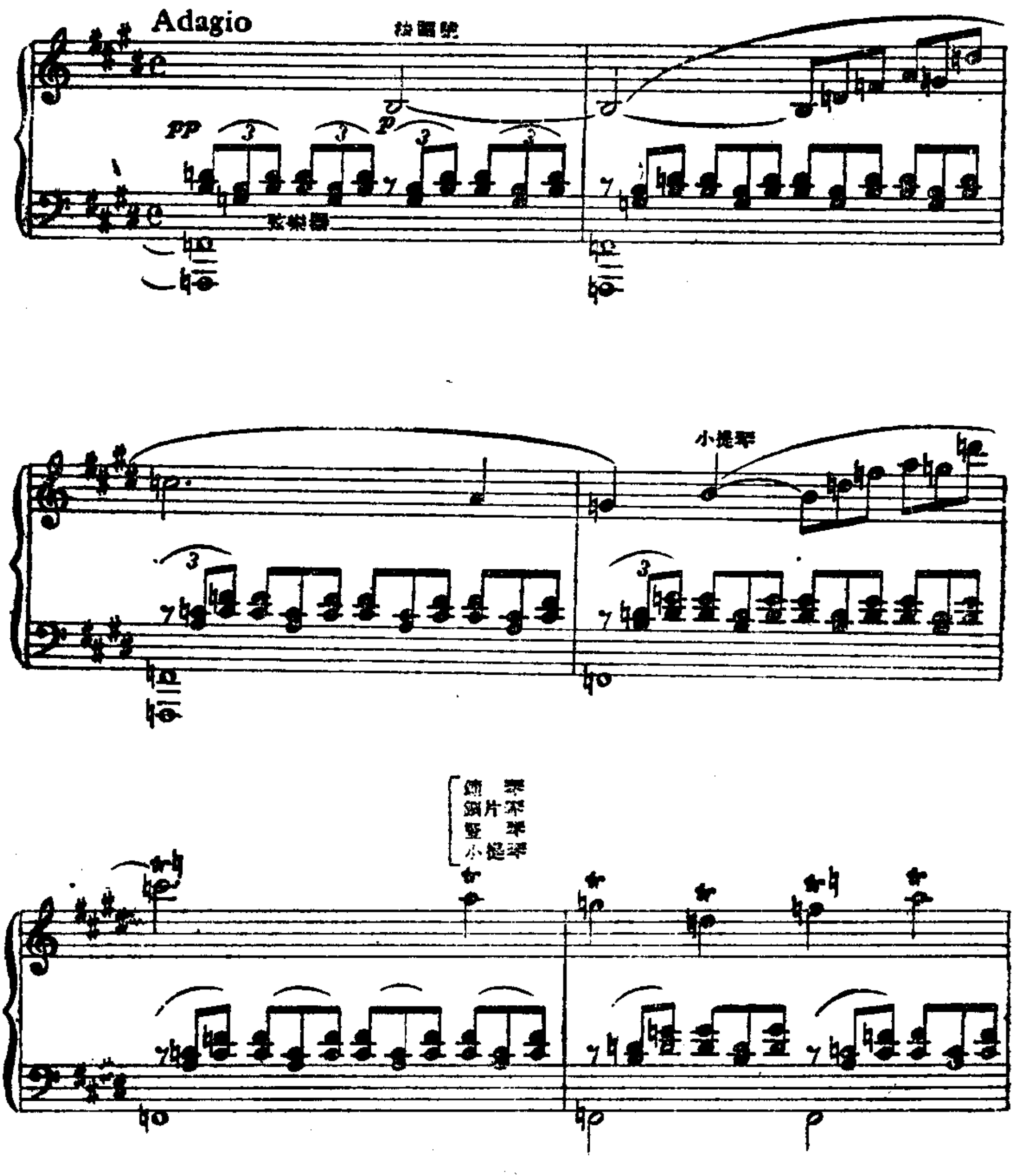
这些奇幻的場面也是«聖誕前夜»中的組曲的基础。这部組曲的第一乐章——歌剧的序曲——已經極明确地告訴听众：在他們面前展开着的是奇幻的事件。按照李姆斯基-柯薩科夫的說明，这就是一幅描繪“聖誕前夜在季坎卡的清寒的午夜”的音之風景画。这首序曲無疑地是在果戈理的中篇小說的这一段文字的感染下写成的：“聖誕前的最后一天过去了。冬天的清朗的夜来临了。星星閃耀着。月亮皎洁地升上天空，照耀着善良的人們和整个世界，使一切人都能快乐地讚美基督。天气比早晨要冷得多，但同时是如此寂靜，以致皮鞋和霜冻接触时的軋軋声在半俄里外就听得見。还沒有任何一群小伙子在村舍的窗下出現；只有月亮孤單地悄悄地瞧着它們，彷彿在呼喚盛裝的姑娘們快点跑到發出軋軋声的雪地上来”。

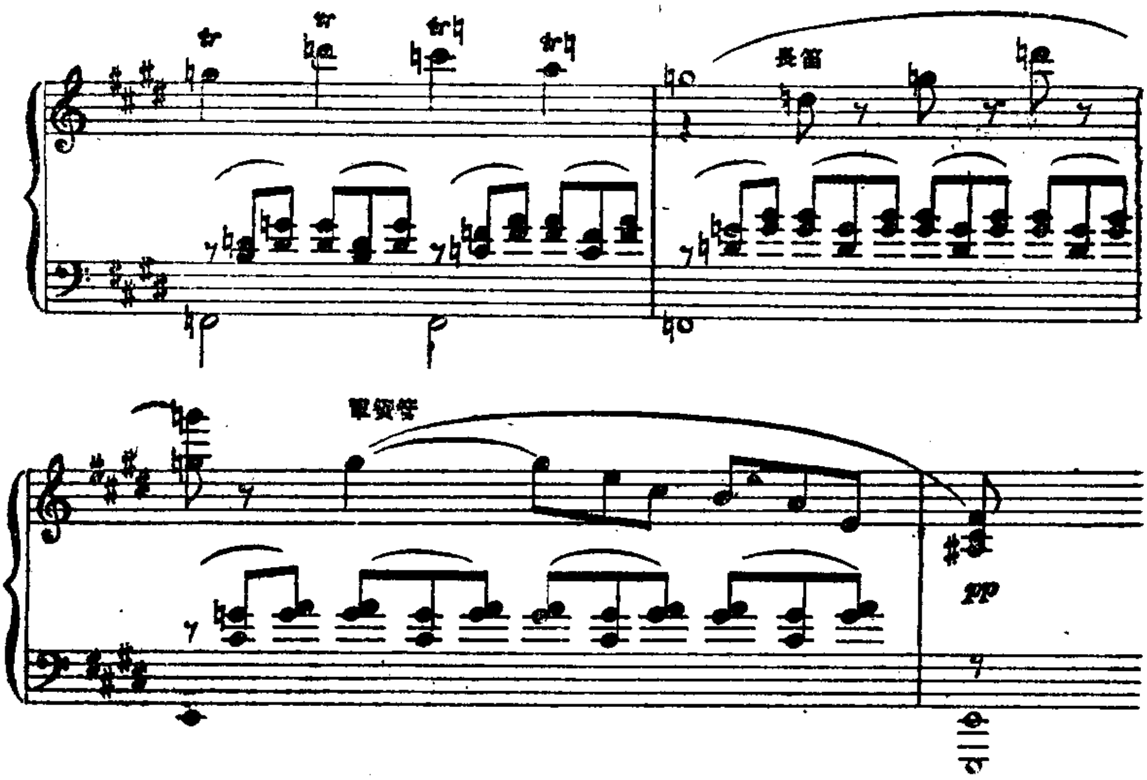
李姆斯基-柯薩科夫的这部歌剧的序曲是無愧于果戈理的这段出色的对冬夜的描写的。鮑·弗·阿薩菲耶夫精彩地談到这首序曲：“在寒冷的空气中發出了把無边的星空和寒夜的凝結了的大地連結起来的那种光彩的閃爍和光輝的流瀉。在靜靜地顫动着的音响的襯托下那样鮮明而又富于表現力地流瀉出那靜观的法国号和那亲切的單簧管的美丽乐句：靜寂和安宁，但不是僵死的，并不是預告暴風雨威胁的到来的宁靜，而是一种生命的欢乐，充滿着对生活的信心……

空中的星光燦爛、空气的清寒、夜色的銀輝閃耀和雪幕的絢爛鮮艶——这就是作曲家在大自然那里听到并体現在«聖誕前夜»序曲这首極簡洁巧妙的交响詩中的东西。”

事实上，序曲的音乐既描写着冬天的严寒，也描絵着冬天的風景(鋼片琴、鐘琴和豎琴的“寒冷的”、帶有奇幻色調的音响，法国号、小提琴和單簧管的互相对答)以及閃耀着的星火(長笛的短“刺”)：

例 138





在音乐中不間断地进行着的序曲被第三幕的奇妙場面所接替，这些場面也是不間断地进行着的。組曲各乐章的这种連接也就使作者有理由叫它做“进行着的音画”。

瓦庫拉飞行的奇妙場面是在下述的果戈理的富于詩意而同时又富于幽默感的描写的感染下写成的：

起初瓦庫拉很害怕，当他从地上升到这样的高空的时候，就已經不能看見下面的任何东西，他像一只蒼蝿似地在月亮下面飞过，要是不稍为低下头来，那末就会鈎着他的帽子……在高空中一切都是明亮的。在淡淡的銀白色的霧中的空气是透明的。一切都看得見，甚至可以看出旋風如何把坐在瓦罐里的巫神在他們身边吹过；星星如何聚集在一起玩着捉迷藏的遊戏；整群精灵如何像云塊般繚繞在一旁；在月下舞蹈着的妖魔看見了騎在魔鬼背上的鉄匠如何脱下帽子；扫帚如何飞回来，显然，女巫剛才曾經坐在它上面到她要去的地方走了一趟……他們还遇見許多妖物。大家在看見鉄匠的时候，都停下来看着他，后来又重新飞馳到远处繼續干他們的事兒；鉄匠飞着，飞着，突
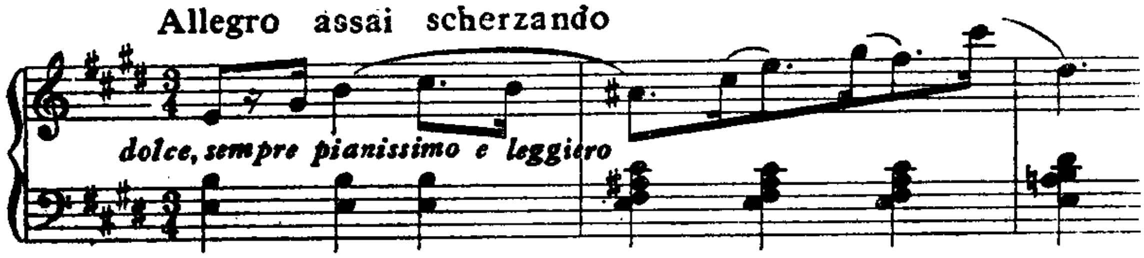
然灯火如畫的彼得堡在他面前閃耀着.”

展开着一連串奇幻場面的星光燦爛的天空画面，就总的情調以及就造型手段而論是与序曲相近的。我們已經在序曲中認識的那个鋼片琴、排鐘和豎琴的“奇妙——寒冷的”动机也在奏鳴着。

星星在云塊上聚在一起，遊戏和舞蹈开始了.
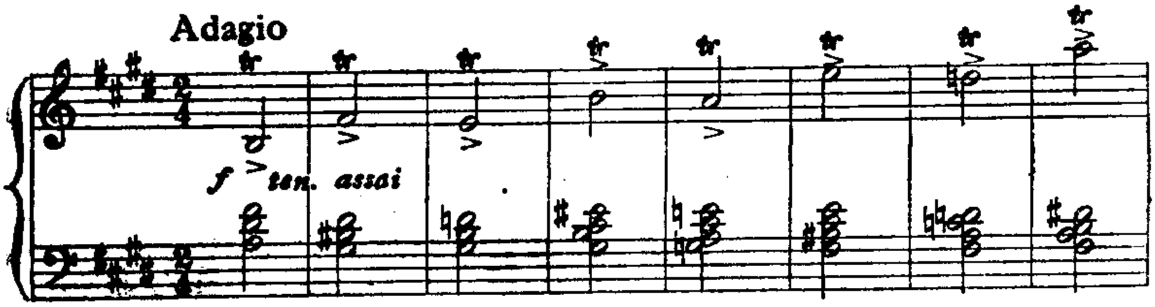
輕快的、飄逸的«馬祖卡舞曲»在長笛、用指彈奏的弦乐器和低音管与單簧管的柔和、持續的和弦的室内乐音响中出現:

例 139



彗星的庄严的步伐:

例 140
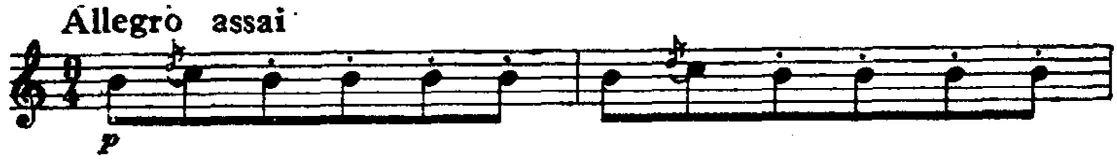


星星的輪舞，匈牙利舞曲❶——这就是在听众眼前經过的那些奇妙的画面……

烏云积聚着，星星隐藏在云塊后面。傳来了妖魔的尖銳短促的动机:

❶ 李姆斯基-柯薩科夫在談到星之舞时，說明他之所以这样选擇是想“創作出一些瓦庫拉最容易理解的舞曲，他可能曾在斯拉夫国家的什么地方和与波蘭及匈牙利人相鄰的地方听到过这種舞曲；因而星星所跳的是輪舞、馬祖卡舞和匈牙利舞，但不是华尔兹”。这是一种对于李姆斯基-柯薩科夫来說是很富于特色的說明，李姆斯基-柯薩科夫認为幻想的根源“也应該是正常的人世感覺”.
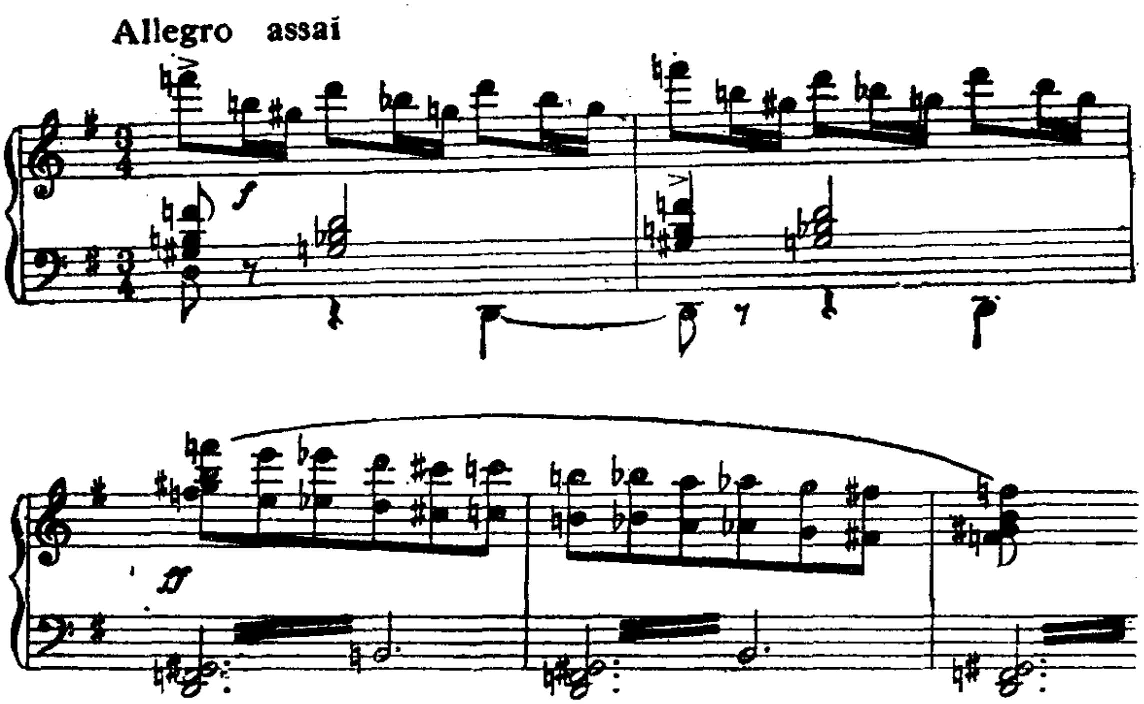
例 141



坐在扫帚上的女妖、坐在瓦罐、鍋和臼中的巫神飞进来，在他們全体中間有我們熟識的果戈理这篇故事的人物帕秋克和索洛哈．妖魔在聖誕前的最后一天集会，要同善神进行斗爭．李姆斯基-柯薩科夫在这个場面中也保留着果戈理这篇故事的善良-幽默的色彩．在«聖誕前夜»中的妖魔同黑暗之神和莫連那(«姆拉达»)的醜惡形象很少有共同之处，后者充滿了对人的憎恨，准备杀害全城的居民．女妖們和巫神們用煎鍋、長帚和杵武裝起来，要“吓唬”柯利亚达和奥夫森——应該在聖誕的朝霞中出現的善神。

騎在魔鬼背上的瓦庫拉在远处出現．妖魔們决定帮助他們的同伴，并阻撓瓦庫拉到达彼得堡．女妖和巫神們开始追逐这位鉄匠：

例 142



在追逐的富于表現力和色彩富麗的画面中也很少有“惡魔的”色彩．在这里可以感覚到同样善良的和神奇的幽默，这种幽默渲染着果
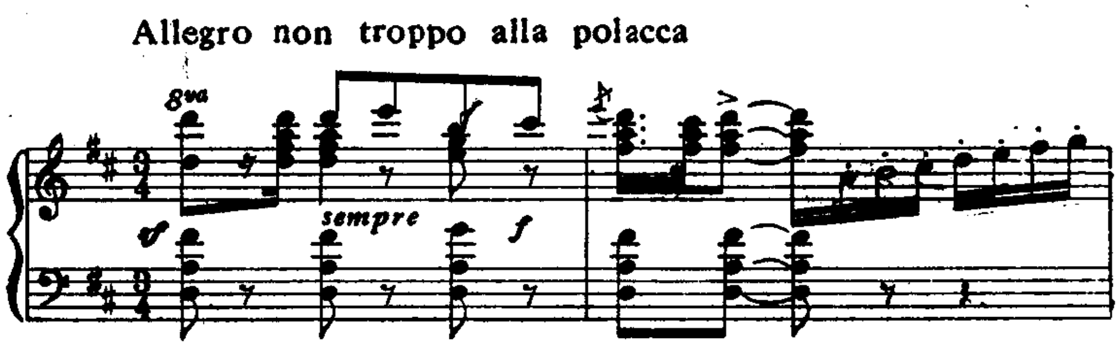
戈理的故事和李姆斯基-柯薩科夫的歌剧 我們很容易就可以想像到，坐在自己的“飞机”-瓦罐上的帕秋克一边呼叫着一边在瓦庫拉身后急馳着，瓦庫拉不久就要快乐地結婚了.

鉄匠的母亲索洛哈也参加对他的追逐. 这不仅是由于她想救助自己的相好——季坎卡的魔鬼. 索洛哈还有更重要的理由要阻撓瓦庫拉到达彼得堡并弄到女皇的高跟鞋.如果瓦庫拉娶了奥克薩娜，那末她就不能嫁給奥克薩娜的父亲柯尔尼·丘勃. 果戈理写道:“丘勃是个鰥夫，在他的草房面前总是堆着八堆谷物. 兩对强壯的牲口，每一次在羡妬門前經过的母牛或者碩大的老公牛的时候，都从草棚里把自己的头伸到街上来嗥叫着……在丘勃的箱子里藏着許多亞麻布，烏克蘭上衣和古老的、鑲有金色花边的上衣: 这都是他那沉静的妻子曾經引以为荣的.在菜园里，除了罌粟、白菜和向日葵之外，每年还种上兩塊煙草地. 索洛哈認为这一切都应該和自己的家产合併起来……”.
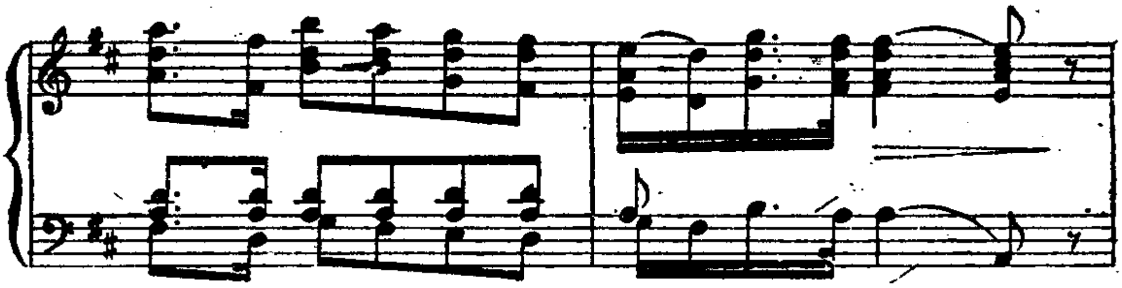
妖魔們沒有能够阻塞瓦庫拉的道路，他順利地到达彼得堡.

这部組曲包括了沙皇宫殿那一場中的隆重和精彩的波洛耐茲舞曲:❶

例 143



❶ 在这部組曲中并沒有女皇同查波罗什人及瓦庫拉談話的場面.



这部組曲的結束場面又重新是辽闊的天空. 妖魔們消逝不見了, 只有女妖和巫神曾經跨坐在上面飞行的鍋、瓦罐、長帚和扫帚散布在空中. 瓦庫拉帶着高跟鞋飞馳着. 善神——柯利亞达以一个少女的形態出現, 坐在套上黑馬的金色馬車上, 奧夫森則以一个少年的形態出現, 坐在一只生有金色鬃毛的野猪上. 可以听到讚美柯利亞达和奧夫森的合唱:

例 144



天亮了. 柯利亞达和奧夫森隐退了. 在深处可以看見陽光照耀着的季坎卡. 从远方傳来了鐘声和教堂的咏唱声.

歌剧«沙皇的未婚妻»序曲

歌剧的序曲通常是根据歌剧的主題写成的. «沙皇的未婚妻»序曲却是不多的例外之一: 在歌剧中不再听到序曲的兩个基本主題. 虽然如此, 但在序曲和歌剧之間仍有主題的联系, 主要的是, 在序曲的構思和歌剧的思想之間的联系是可以明显地感覚到的.

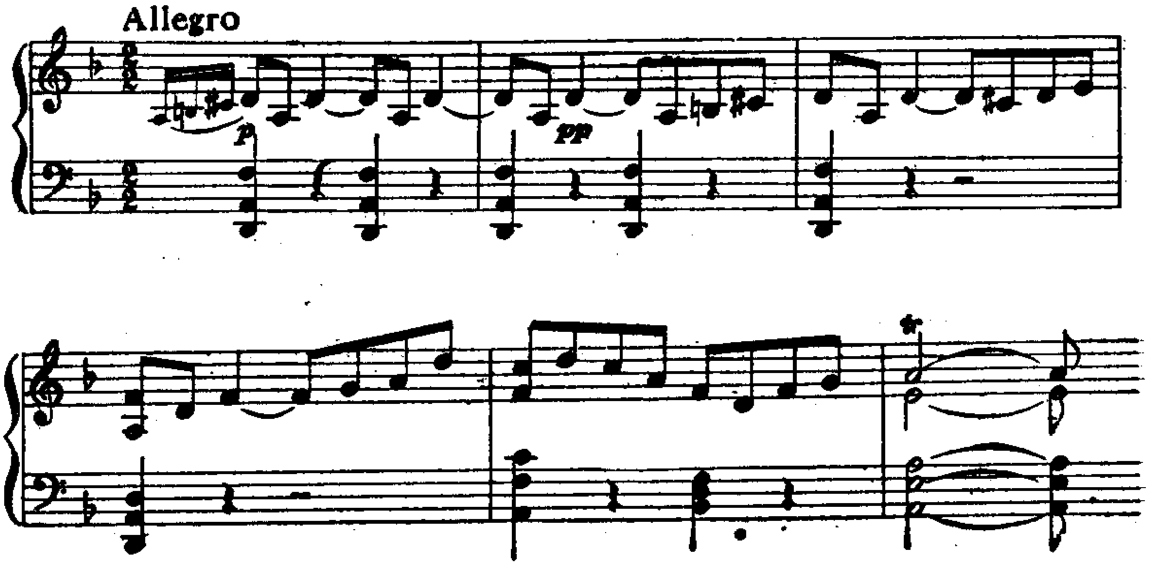
李姆斯基-柯薩科夫在«沙皇的未婚妻»中又重新轉向伊凡雷帝的时代. 李姆斯基-柯薩科夫的这部歌剧(也像創作歌剧脚本的时候所凭借的梅伊的話剧一样)叙述着馬尔法·索巴金娜的悲剧命运. 大家都認为这位年青姑娘的未来是幸福的, 她該嫁給她所爱的年青郡王伊凡·雷科夫. 然而, 她的命运却被安排成另一个样子: 伊凡雷

帝在沙皇的訂婚典礼中选擇了馬尔法做自己的未婚妻。但馬尔法幷沒有成为沙皇的妻子。沙皇的禁卫格里哥利·格里亞茲奈愛上了馬尔法，而伊凡雷帝的情妇柳巴莎又向她的这位情敌报仇，用慢性毒葯毒害她。柳巴莎在沙皇的医生波美利那里得到了这种毒葯。誰也不能猜到馬尔法患病的原因。格里亞茲奈誹謗他的政敌雷科夫，指責他毒害了沙皇的未婚妻。雷科夫被处死刑，馬尔法在知道以前的未婚夫去世之后，就瘋狂而死。

一个姑娘的悲剧，她被剝夺了同愛人幸福地生活的权利，她成为人的怨恨的犧牲者——李姆斯基-柯薩科夫这部歌剧的内容就是如此，这个内容也决定了序曲的性質。
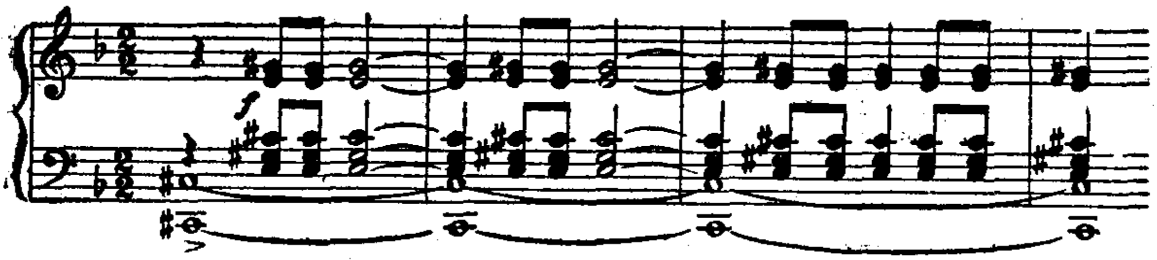
兩組音乐形象在序曲中是相互对立的。知道歌剧的内容，就不难理解它們的意义。急速而严峻的主要主題对听众叙述着行將到来的戏剧事件：

例 145



一些陰沉的和弦加入在同一組形象中：

例 146



这就是惡势力的主題。它也在歌剧中奏鳴着（例如在人民恐惧地談到波美利說：“要知道他是一个巫师！他同妖魔交朋友”的那一場）。

同馬尔法相关的温柔抒情的旋律是和这些严酷而邪惡的音乐形象相对立的。这个明朗如歌的主題（序曲的副部）刻划出馬尔法的形象，她还不懂得痛苦，还沒有經受过命运的沉重打击：

例 147
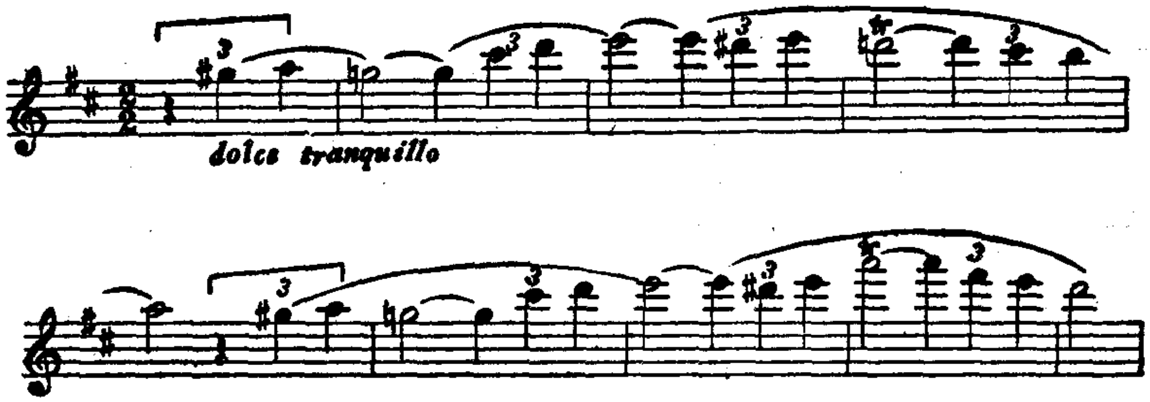


不怪这个主題以其个别音調同馬尔法的第一首咏歎嘆（第二幕）互相呼应着，馬尔法正想望着同雷科夫快要举行的婚礼。

序曲的这些基本主題在严整的奏鳴曲式快板乐章中發展着，創造出一个戏剧性斗爭的画面。

还有一个主題出現在不大的結束部中，这个主題是从歌剧最后一幕，从馬尔法的第二首詠歎調轉用过来的。

失掉了理性的馬尔法好像覚得她在結婚的前夜又重新和未婚夫在一起，而一切悲剧事件不过是一个可怕的夢。那愉快的想望、温柔的爱撫和哀伤的憂愁都在这美丽得令人惊異的如歌的曲調中融合起来：

例 148



«沙皇薩旦的故事»小音画

作品第57　　1899—1900年

李姆斯基-柯薩科夫給他的歌剧保留了普希金这部童話的全名：«关于沙皇薩旦、他的兒子光荣而威武的勇士格維頓·薩旦諾維奇公爵及美丽的天鵝公主的故事»❶。正如普希金一样，李姆斯基-柯薩科夫用这个名称着重指出歌剧的神奇性。而事实上，柯薩科夫的«薩旦»可以被理解为对于这个奇妙的俄罗斯童話的音乐闡述。李姆斯基-柯薩科夫保持着純真善良的幽默和真正的詩意的結合，这种結合对于这一体裁来說是富有特色的。我們在三首«小音画»中也看到同样的結合，这三首«小音画»組成歌剧«沙皇薩旦的故事»中的交响組曲。

这些«小音画»中的每一首都是独立完整的交响乐插曲，帶有引自普希金这个童話的簡略的詩句題詞。

組曲的第一乐章是第一幕的前奏。下述的普希金的詩句揭示出这个乐章的構思：
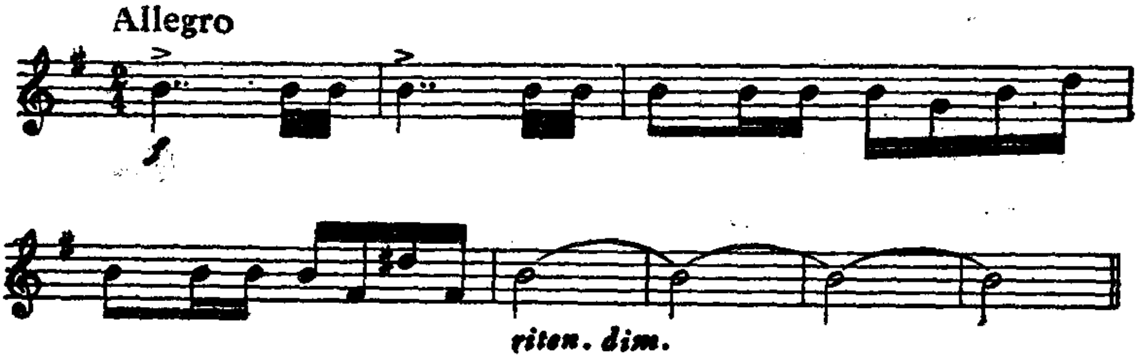
那时候正当有战事。
沙皇薩旦跨上駿馬，
和妻子告別，

❶ 見夢海譯«普希金童話集»（新文艺出版社1954年上海版）。本文中的普希金詩句的引文均采用夢海的譯文。——譯者注。

并且再三叮嘱
为了爱他，就得自己保重.

«沙皇薩旦的故事»每一幕，每一首音画都用小号的呼声来开始:
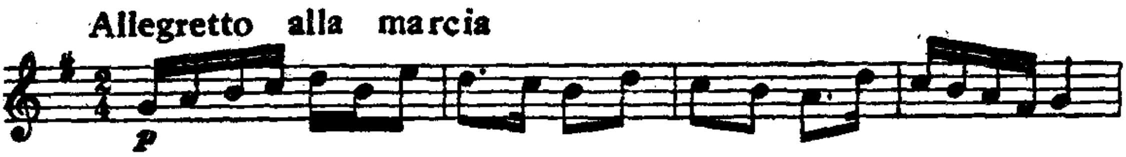
例 149



根据李姆斯基-柯薩科夫的說明，这号音是一种“叫人来听来看的召喚和邀請”.李姆斯基-柯薩科夫用这种富有特色的手法着重指出他的歌剧同民間戏剧在体裁上的联系.

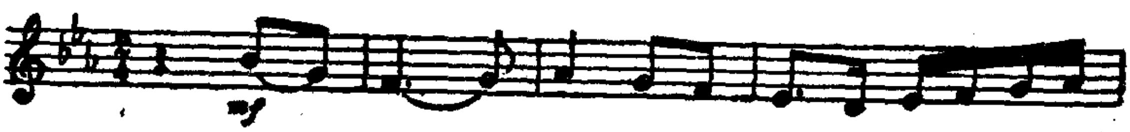
小号的号声沉寂下来，出現了一个进行曲型的主題——薩旦出發远征:

例 150



这不是一种庄严的行进，也不是一个战斗的場面，我們宁說它是一种玩具式的、“木偶的”进軍，它着重指出了(不無一些嘲笑)薩旦那喜剧性的自尊自大.在中段里奏出一个温柔的如歌的旋律.这就是温柔地回忆着年青妻子的薩旦的主題.但在这个主題中也不难覺察出幽默的色調:

例 151
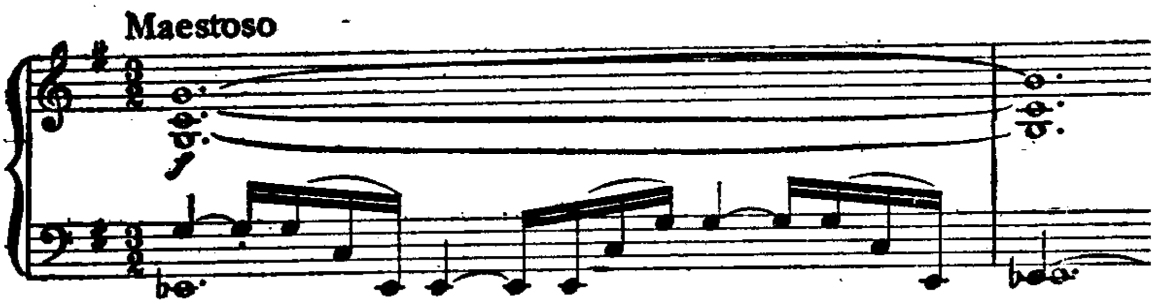




第一首«小音画»的純朴的的幽默完全适合于普希金的童話中的薩旦的形象.

組曲的第二乐章是第二幕的前奏曲. 普希金这八行詩被采用来作为这个乐章的題詞:

星星在碧青的天空閃亮,
巨浪在蔚藍的海面洶湧;
烏云在空中浮动,
木桶在海上飄蕩.
皇后好像悲痛的寡妇,
在桶里掙扎哭泣;
嬰孩在桶里長大
不是按日子, 而是按时刻.
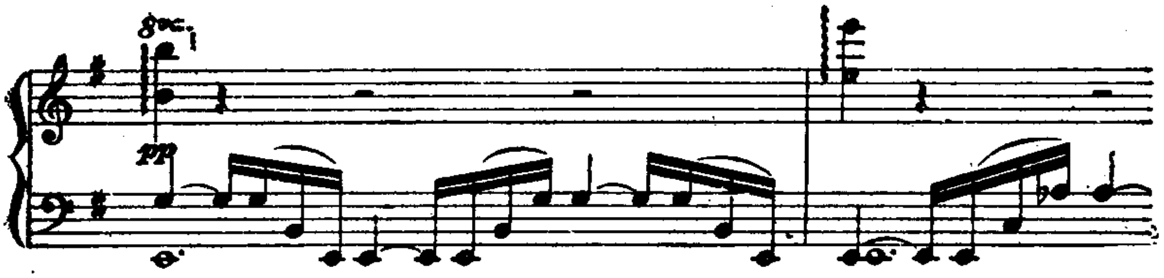
在組曲的第二乐章中,李姆斯基-柯薩科夫在音乐形象異常質朴的情况下达到了对于他来說也是稀有的那种音乐絵画的具体性. 听众几乎看見普希金这八行詩所談到的一切. 非常有趣的是: 李姆斯基-柯薩科夫沒有遺漏普希金所描絵的画面的任何一个細节. 从第一小节起, 随着我們已經認識的号音出現的弦乐器那洒脫的旋律华彩的意义就已經很明显了——"巨浪在蔚藍的海面洶湧":

例 152



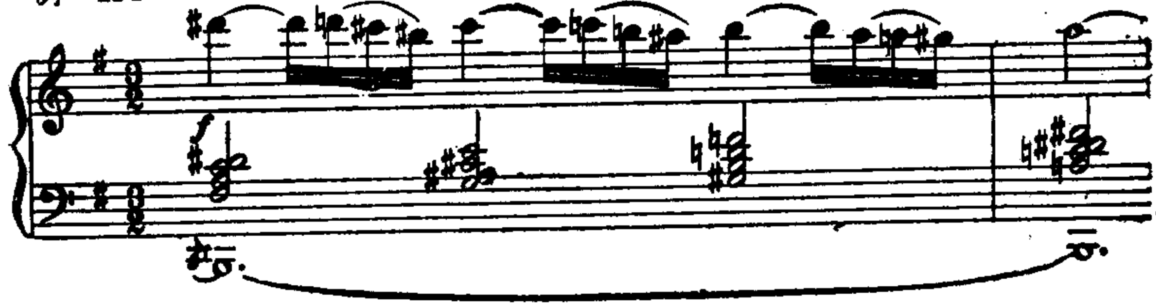
豎琴和鋼片琴那簡短的、温柔地响着的乐音——«星星在碧青的天空閃亮»:

例 153
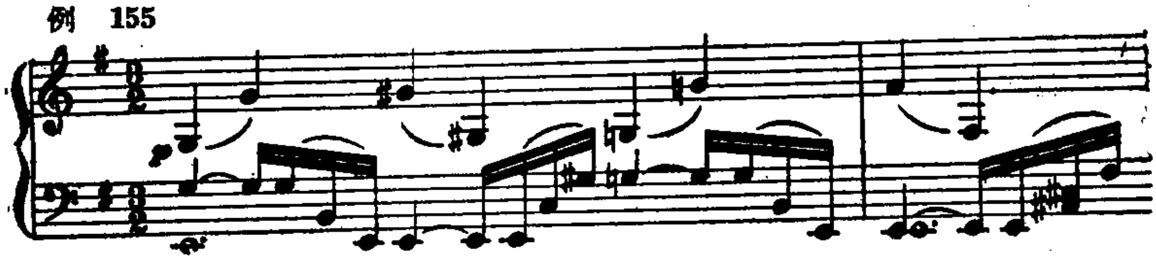


音乐的明朗色彩突然改变了;一連串“陰暗的”和弦,在上声部的变音进行——«烏云在空中浮动»:

例 154



对飄蕩着的木桶的音的描絵,就其質朴巧妙和“明显性”来説是妙不可言的:
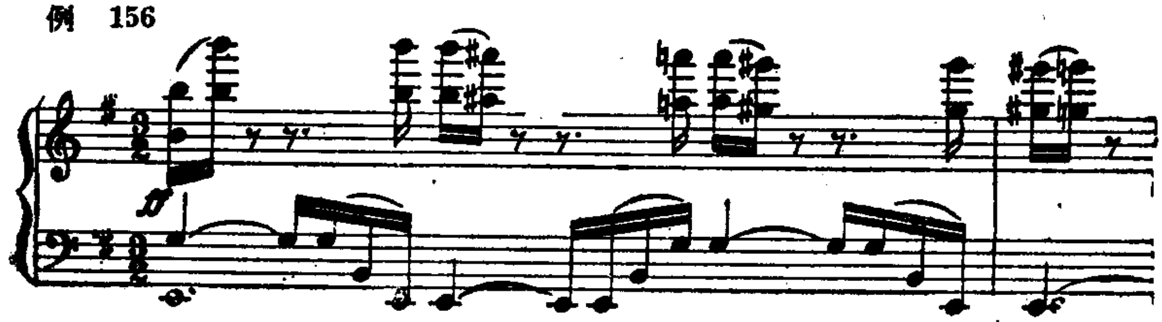
例 155



听見这种音乐,就那么容易想像到那个在浪濤上笨拙地顛簸着的沉重的木桶。

傳来了一个呼声,这是一种小提琴和木管乐器的“呼号”.在这里,音乐所描述的东西也是很明显的——“皇后在桶里掙扎哭泣”:

例 156



王子格維頓的主題兩度出現．第一次是在單簧管的溫柔音响中：

例 157



同一个主題第二次在法国号的“濃重的”音色中、在更低的音区中、在广大徐緩的进行中、在扩展中出現——“嬰孩在桶里長大”！

在这首音画的結尾里，浪濤的澎湃被一种可爱的潺潺声所代替；浪濤听到了格維頓的召喚：

“你啊，我的巨浪啊！
你逍遙自在；
到处飛濺拍击，
你磨礪海石，
浸沒沿岸的土地，
你叫海船顚簸起伏——
但你可別毁掉我們的生命啊。
快把我們漂上陸地吧！”
于是海浪听从她的話：
馬上就把木桶
輕輕地送上了海岸
然后悄悄地退落。
——普希金

組曲的第三乐章是歌剧最后一場的前奏曲．第三乐章的題詞❶帶有“三个奇迹”这一名称（这个名称通常也被看作是前奏曲本身的名称）．

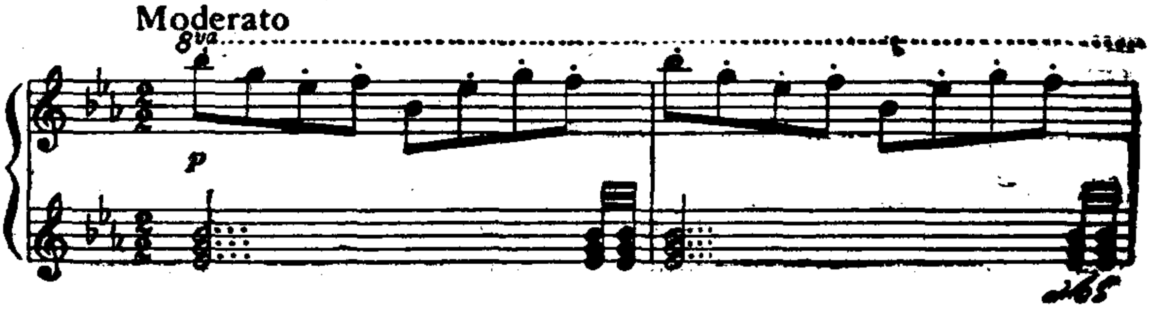
海上有一个島，
島上有一座城，
城里有金頂燦爛的教堂，
还有高樓和园庭，
城里的生活并不坏．
这就是那里的三个奇迹：

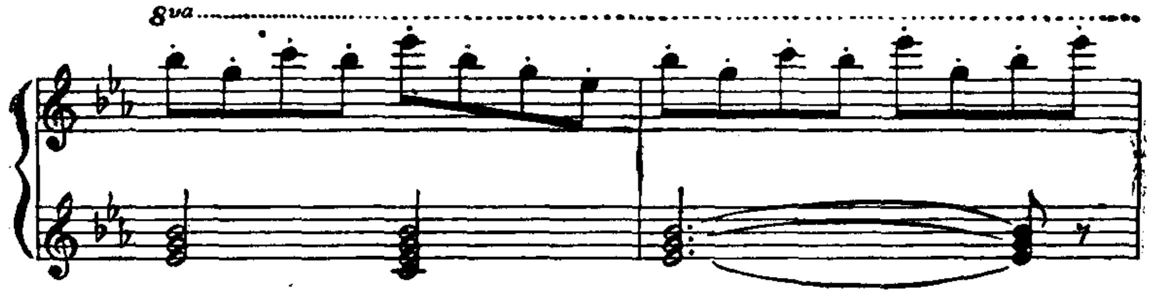
❶ 第三乐章的題詞是由普希金这个童話的一些片段組成的（别尔斯金作的歌剧脚本）．某些詩句被改变了．

那里有一只小松鼠
当众啃着金胡桃，
挑出了綠宝玉，
收集起金果殼，
把它們均均匀匀地堆着，
当着所有的老百姓
吹着口哨唱着歌：
“在花园里，在菜园里.”
城里的第二件妙事：
大海波浪滔天，
翻騰着，怒嘯着，
冲上荒凉的海岸，
在奔騰中傾瀉开来.
海岸上就留下了
三十三个勇士
身穿甲冑，火焰似地閃亮.
第三件：那里有位公主
看了叫人目不轉睛：
白天她叫太陽暗然無光，
晚上她把大地照得通亮，
月亮在她的髮辮下放光，
星星在她的額头上閃亮.
我也在場；喝过啤酒和蜜酒——
但只是把鬍髭沾了沾.

“三个奇迹”这一首音画以往常的小号的呼声来开始，这种呼声出現在每一个新“奇迹”之前.以后就是描絵着奇妙的城列傑渲茨的音乐.列傑渲茨的主題是欢欣鼓舞的鐘声齐鳴，在它們的襯托下奏出庄严隆重的号声：列傑渲茨城的居民庆賀王子格維頓：

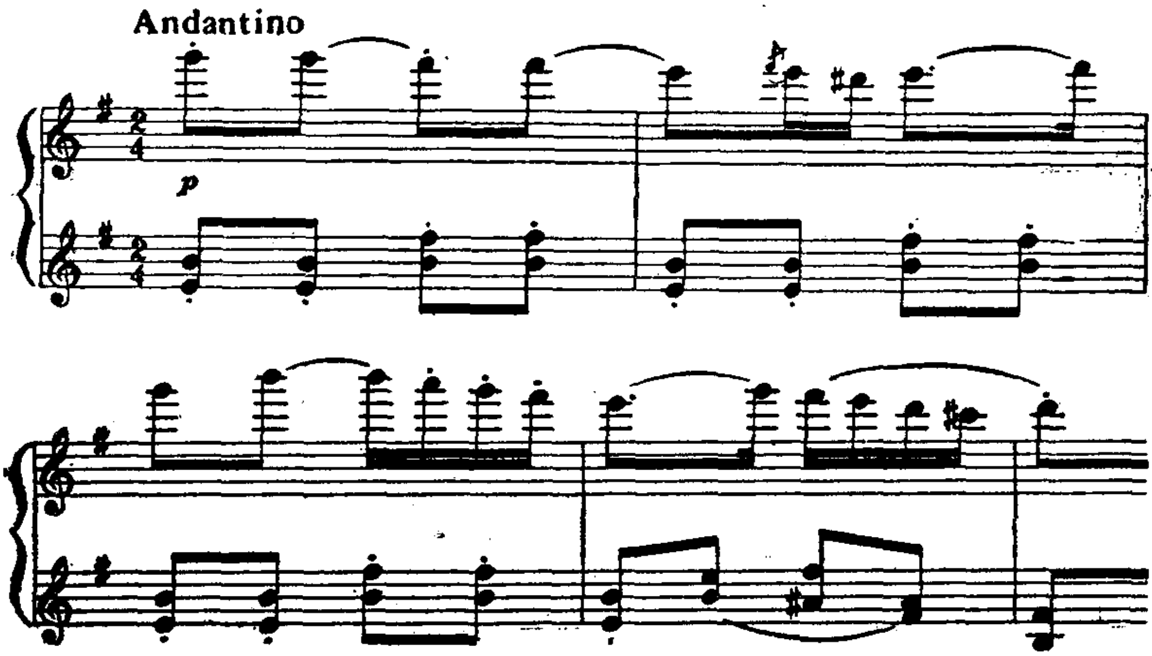
例 158
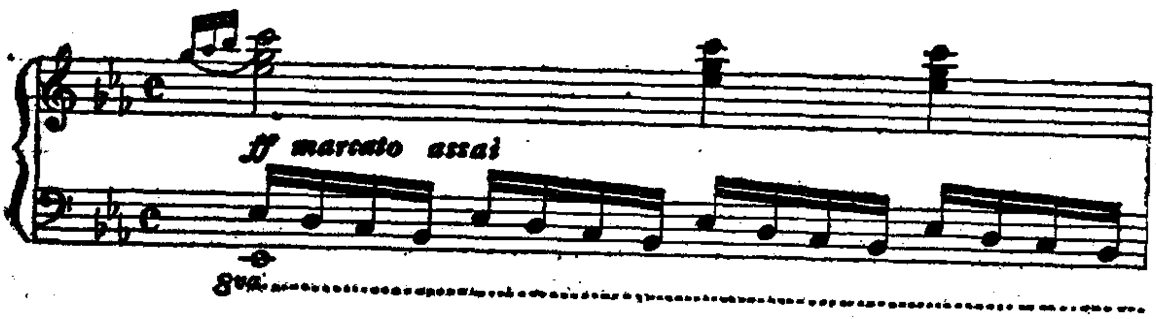




对列傑湼茨城的第一个奇迹——啃着金胡桃的小松鼠——的音乐描述是普希金所提示的. 短笛奏出質朴稚气的«在花园里，在菜园里»一曲. 这种乐器的独特的“口哨”音响使听众記起普希金的詩句(小松鼠“吹着口哨唱着歌”):
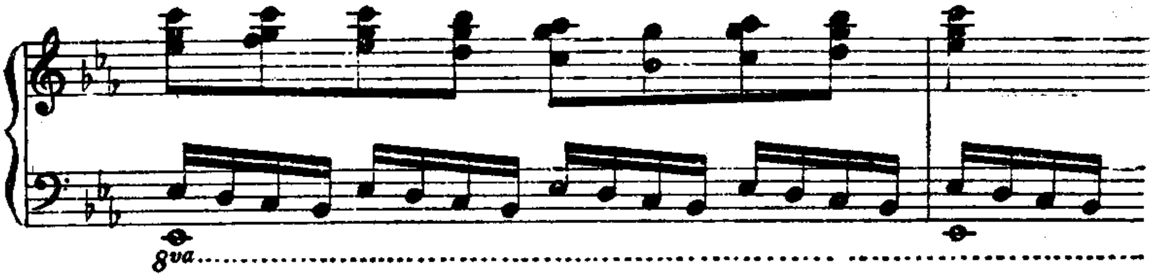
例 159



第二个奇迹是三十三个勇士和契尔諾莫尔大叔. 可以听見海浪击岸的怒嘯声，而在它的襯托下奏出一个豪勇的节奏活躍的旋律:
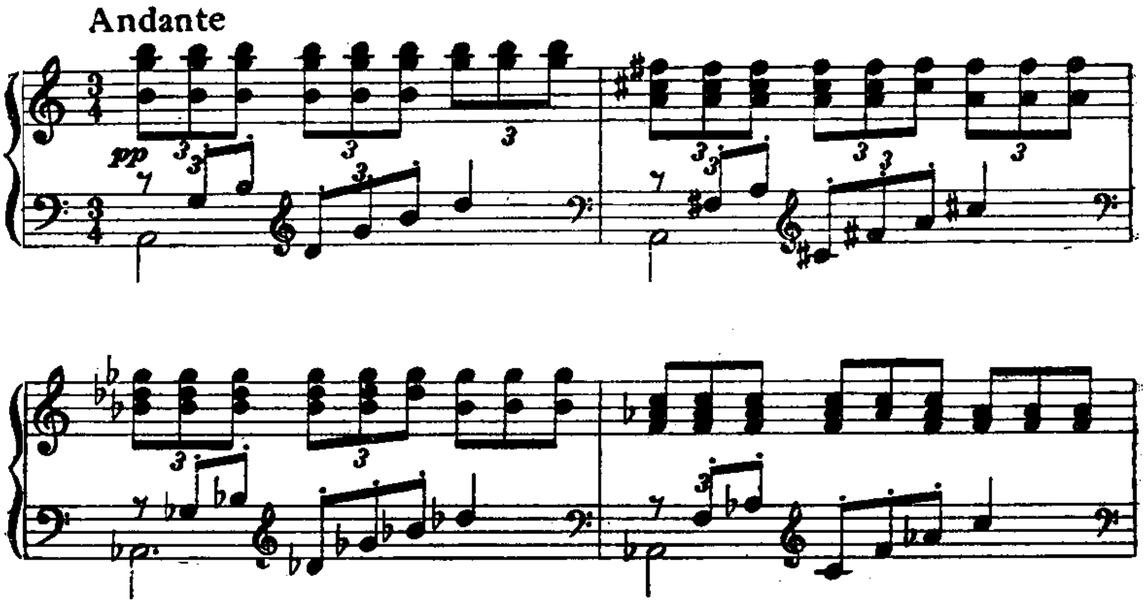
例 160





第三个奇迹是天鵝公主．听众从最初几个音中就感觉到一种奇妙的气氛．木管乐器的引子的和弦虛幻神秘地奏鳴着；听見这种音乐，就会想像到一个月光照耀着的大海，在浪濤中間出現了一个神奇的幻影：

例 161



这个美妙的、变幻而又优雅的旋律給人一种迷人的、也不知是人还是鳥的歌唱的印象：

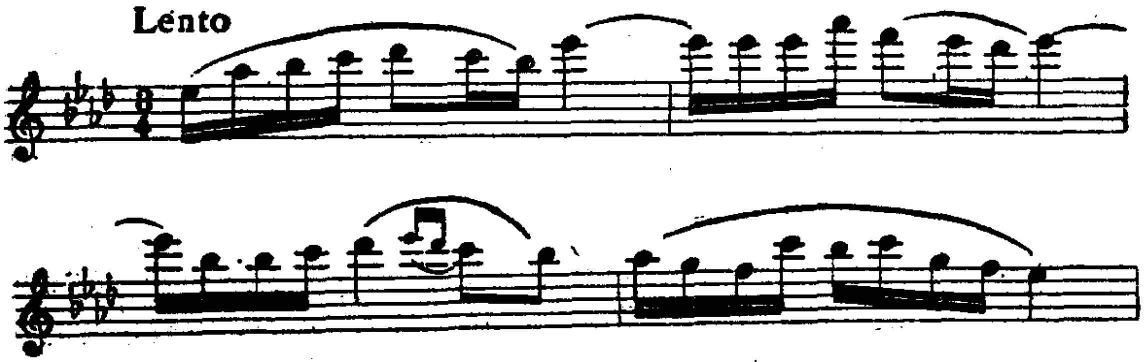
例 162



天鵝公主的音乐形象并不是不变的．这个奔放如歌的旋律告訴

听众：天鵝变成人形：

例 163



音画《三个奇迹》的簡洁、輝煌的結束部是建立在歌剧的終場中的导引号声的动机和欢乐如歌的旋律(壯丽的歌曲《我們已有一个人做領袖》的曲調)的發展上的.

歌剧《总督大人》中的交响組曲

作品第59　1902—1903年

李姆斯基-柯薩科夫在《我的音乐生活》中回忆起他在1888年夏天的工作，在一些别的作品中提起一首小提琴的馬祖卡舞曲："……为小提琴及不大的乐队而写的馬祖卡舞曲是根据我母亲所唱的一些波蘭主題写成的，早在30年代，那时候我父亲任沃倫省長，她就听到了并記忆起这些主題.这些主題是我从童年起就已熟悉的，根据它們来写一首东西的念头早就使我感到兴趣."

这段話明显地説出了李姆斯基-柯薩科夫对波蘭民間音乐的由来已久而又持久的喜爱. 他所写的那首小提琴馬祖卡舞曲并沒有使他感到滿意，一直都沒有發表，但其中所采用的主題并沒有被李姆斯基-柯薩科夫忘掉，而且后来被采用到歌剧《总督大人》中.

李姆斯基-柯薩科夫在《我的音乐生活》中叙述这部歌剧的历史："根据波蘭題材写一部歌剧的念头早就使我感到兴趣……我所崇拜的蕭邦作品中的波蘭民族的因素总是使我感到狂喜. 我想在这

部波蘭題材的歌剧中偿还蕭邦音乐的这一方面給我的喜悦，而且我覺得我能够写一些波蘭的民間的作品.”

李姆斯基-柯薩科夫以歌剧«总督大人»来紀念蕭邦.

李姆斯基-柯薩科夫的学生伊·弗·秋美湼夫应老师的要求写了歌剧脚本(根据16、17世紀的波蘭生活写成).

秋美湼夫的帶有一大堆傳奇性情境的脚本并沒有艺术价値，而且这也表現在音乐的素質上.«总督大人»是李姆斯基-柯薩科夫的成就最小的歌剧之一. 脚本中的标准化、無个性的人物，在歌剧中也未能成为活生生的形象. 但是，在歌剧的最好的几場戏中——在合唱的場面中，在富于詩意的«垂死天鵝之歌»中，和在一些主要是舞蹈風格的交响乐片段中——李姆斯基-柯薩科夫成功地完成了自己的願望，創作出“某种波蘭的民間的”作品.

組曲的第一乐章是第一幕的前奏曲. 作者叙述第一幕剧情發生的地点的説明可以作为这一段的标題：“林中一片开闊草地. 在树林深处現出一座不大的水磨坊. 一个明朗的夏天. 堤壩中的水在阳光下閃爍. 地面密密長滿了草；有些处則長滿矮矮的榛树. 左方……是被連根拔起的長滿青苔的橡树干……寂靜籠罩着森林，只傳来了鳥兒的歌唱和水車的水声”.

在这首«前奏曲»的音乐中真的可以听見树林的沙沙声、水流的潺潺声和鳥兒的歌唱. 就一般風格以及部分地就表現手段来説，«总督大人»的«前奏曲»正預示着歌剧«隐城基得希及少女費芙罗尼婭傳奇»的«前奏曲»，虽然在艺术力量上，在音乐形象的鮮明性上，前者大大不如后者.

組曲的第二乐章是一首波蘭农民所跳的快乐的充滿热情的克拉科維亞克舞曲. 組曲的第三乐章是夜曲«月光». 在这里，作者对剧情發生的地点的描写也可使人明显地想像到这首乐曲的構思. “密林中的一塊不大的打扫得干干淨淨的草地. 半陷在泥里的帶有矮門的小

农舍.在它前面有一些老树墩.在树木之間現出了蜂房.圓月在地平線上出現,在树木間慢慢地升起.奥列斯尼茨基(这部歌剧的出場人物之一.——作者注)富于幻想地观賞着已經降临的夜之美."

这种音乐在一般風格上使人想起蕭邦的夜曲.当然,李姆斯基-柯薩科夫在这部用来紀念蕭邦的歌剧中采用了对于歌剧来說是那么不寻常的和这位偉大的波蘭作曲家那么喜爱的夜曲体裁,这并不是偶然的.夜曲《月光》从最初一个音符到最后一个音符都充滿着明朗愉快的情緒.在幽静的伴奏的襯托下流露出一个如歌的,而且也是宁静的旋律.夜曲《月光》既是大自然的画景,也是浸沉在欢乐的幻想世界中的人的形象.

組曲的第四五兩乐章是馬祖卡舞曲和波蘭舞曲.这兩首舞曲表达出富裕的大臣宮室中的結婚节庆場面的隆重而昂揚的格調.

歌剧《隱城基得希及少女費芙罗尼婭傳奇》中的《前奏曲与費芙罗尼亞之場面》❶及《凱尔仁涅茨之战》

1903—1904年

歌剧《隐城基得希及少女費芙罗尼婭傳奇》是李姆斯基-柯薩科夫最深刻的作品之一.正如在歌剧-壯士歌《薩德科》中一样,历史真实和依据在古代傳說的想幻在这《傳奇》中独特地結合起来.但在《基得希》中居首要地位的并不是(像在《薩德科》中)幻想,而是同侵略者进行着英雄的斗爭的偉大人民的戏剧.剧情發生在韃靼侵襲的古远时代.情节的基础是关于伏尔加沿岸的一座基得希城的傳說.在極危

❶ 歌剧《隱城基得希傳奇》的前奏曲在結構上是同費芙罗尼婭一場联系起来的,这兩首乐曲在音乐会上通常都在一起演奏.因而在这里就不僅描述管弦乐的前奏曲,而且也描述在它之后的声乐的費芙罗尼婭的場面.
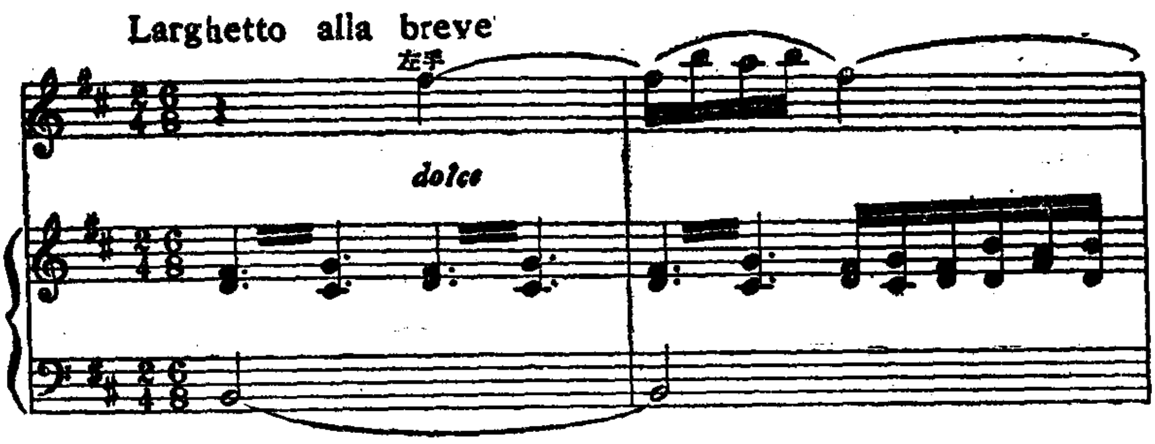
險的时刻，基得希被一种奇迹从人眼中隐沒下来，这样就得免于韃靼的侵襲.在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧中，关于基得希的傳說是同关于費芙罗尼婭·穆罗姆斯卡婭的傳說交織起来的.

費芙罗尼婭——歌剧的中心出場人物——同哥哥——一个养蜂人[1]——一起在林中長大.她旣同森林，也同森林的居民——鳥兒、林中的野兽——保持着亲密的关系，它們常到她那里馴服地从她的手中拿取食物.对大自然的接近和人民性——这就是李姆斯基-柯薩科夫在前奏曲和在第一幕第一場中使听众認識費芙罗尼婭的形象时所强調的基本的东西.

李姆斯基-柯薩科夫給这首前奏曲起了一个标題性的名称:«荒漠的頌讚».在这里,荒漠一詞是以古俄罗斯語的意义来使用的:它并不是指沒有草木的地方(像在現代語言中),而是指沒有人的,沒有誰在那里居住的地方(由此就得出"隐居之地"和"隐士"兩詞).

«荒漠的頌讚»同时旣是对自然界的独特的頌讚，也是对費芙罗尼婭的描述.弦乐器的平静單調的固定低音像树叶的催眠的簌簌声一般鳴奏着.在它們的襯托下出現了(在木管乐器的互相呼应中)一个"田园風的"牧笛动机,在其中可以听到俄罗斯民歌的音調:

例 164



[1] 养蜂業是在古俄罗斯的一种很普遍的职業.——采集林中野蜂的蜜.
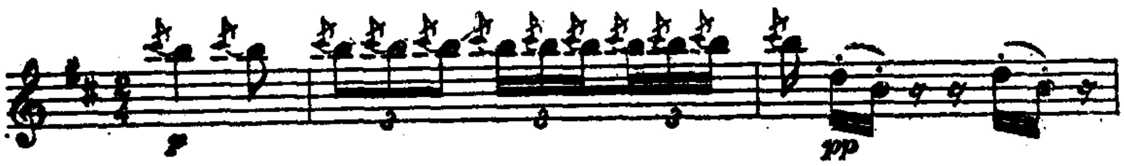
那个既使人想起«雪女郎»中春神的主題也使人想起«薩德科»中柳巴娃的咏嘆調的流暢如歌的曲調更明显地接近于民歌:

例 165



这些富有民歌气質的旋律是和費芙罗尼婭的形象相关联的．而"森林的"气氛则被那种模仿鳥兒的啁啾声和杜鵑的啼声着重表現出来:

例 166



在那連接着前奏曲的費芙罗尼婭的咏叙調中，無論音乐的風格或主題素材都沒有改变．同样的音乐形象在重复和發展着，同样的明朗、宁靜-直观而同时又是欢乐的音乐色彩被保留下来．

正如前奏曲一样，費芙罗尼婭的咏叙調是对森林的"荒漠"的欢乐抒情的讚美:

> 啊你，我的森林，森林，美丽的荒漠，
> 你，稠密的森林，青葱的王国！
> 你是我親爱的母親，
> 从童年起就撫育着我．

我們也应該把費芙罗尼婭的咏叙調这最初几行歌詞看作是"基得希"前奏曲的标題．
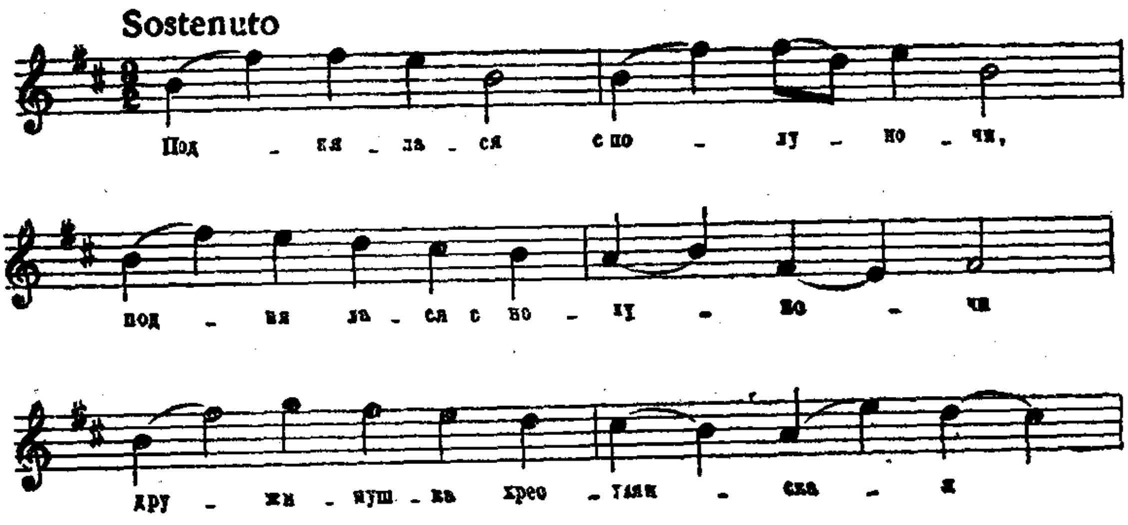
«凱尔仁湼茨之战»是歌劇第三幕第一二兩場之間的交响幕間曲．

大基得希城是建在不能通行的基得希森林和沼地的深处的——使敌人找不到通向它的道路．基得希的居民希望韃靼人也找不到通

向大基得希的道路，希望基得希人可以避免像其他被韃靼人占領了的城市的命运.可是一个可怕的消息傳来了:韃靼軍队正向基得希推进.韃靼人很难找到一个会指出通向大基得希的道路的叛徒.韃靼的勇士們說:“我的天啊!这邪惡的民族,虽然已奄奄一息了，但他們仍然沉默着.不說出道路来”.只是在后来,那个醉醺醺的几乎失掉了人形的格里什卡·庫切尔馬經受不起拷打的威吓，就把通向大基得希的道路的秘密告訴了韃靼人.

基得希人不想不經斗爭就向敌人屈服.大基得希的义勇軍是数量很少的，但他們在甫謝沃洛德大公的領导下勇敢地奋起保卫自己的城,唱着一首豪邁而同时又真摯的歌“赫列斯特人的义勇軍从夜半起来”:

例 167



(歌詞大意:“赫列斯特人的义勇軍从夜半起来”.)
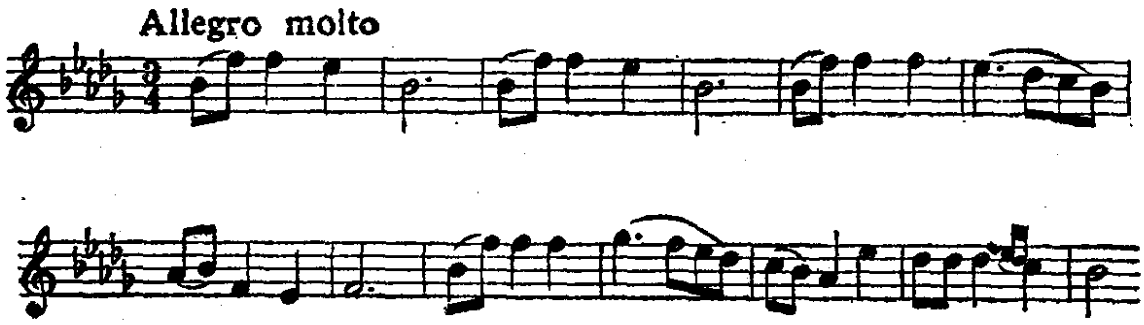
在这力量懸殊的斗爭中,基得希的义勇軍同甫謝沃洛德一起,一个不留地牺牲了.在舞台上并沒有表現这場战斗:李姆斯基-柯薩科夫在交响幕間曲«凱尔仁涅茨之战»中描絵它.

«凱尔仁涅茨之战» 从最初几个小节起就以其沉重的“苏里科夫式的”戏剧性吸引听众,并把听众的幻想帶到古远的时代，再現出一个殘酷的对敌人毫不憐惘的战斗場面.

«凯尔仁涅茨之战»是由四个主題構成的．它們已經不是第一次在歌剧中出現，因而它們在«凯尔仁涅茨之战»的标題構思中的意义是很明显的．这些主題之一就是基得希义勇軍之歌——俄罗斯战士的主題．
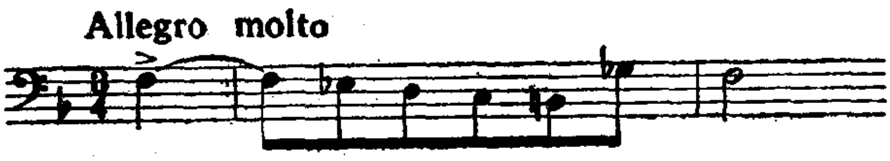
在«凯尔仁涅茨之战»中，这个主題奏得和它的第一次出現有点不同．李姆斯基-柯薩科夫用虽然不大，但是富有表現力的节奏变化（以及急速的进行）着重表現出这个旋律的勇壯的風格和坚决的調子，这个旋律清楚地講述出基得希的义勇軍要同敌人战至最后一人的英雄决心：

例 168



其余三个主題都是和韃靼人相关联的，在那被韃靼兵粉碎了的小基得希的居民看見了韃靼人在他們城中的街道上的时候，第一次奏出了一个严峻的狂暴急速的簡短的旋律．这个旋律可叫做“侵襲的主題”，無情的敌人的主題：

例 169



这个簡短的节奏明晰的动机也是同韃靼人相关联的：

例 170





它第一次出現在第三幕第一場里．在大基得希，听到了敌人接近这可怕的消息的居民們聚集在城内大教堂的圍牆中．走上了大教堂上的奥特罗克对基得希人說：

韃靼鉄騎在飛馳，
大軍从四面八方湧来；
他們的旗帜在招展，
他們的宝劍在閃光．

从奥特罗克的話以及从这个主題鮮明的造型性就会明白它的意义：这就是無数韃靼騎兵的馬蹄声．

同韃靼人相关的第三个主題是古代俄罗斯歌曲《韃靼俘虜之歌》❶在基得希的音乐剧作中，这就是对韃靼人的基本的描述．为什么李姆斯基－柯薩科夫选擇来描絵罗斯的殘酷的敌人的正是一首俄罗斯歌曲呢？《隐城基得希傳奇》的序言回答了这个必然会發生的問題，这序言虽是歌剧脚本作者（符·别尔斯金）所写，但也反映出这位作曲家的观点．
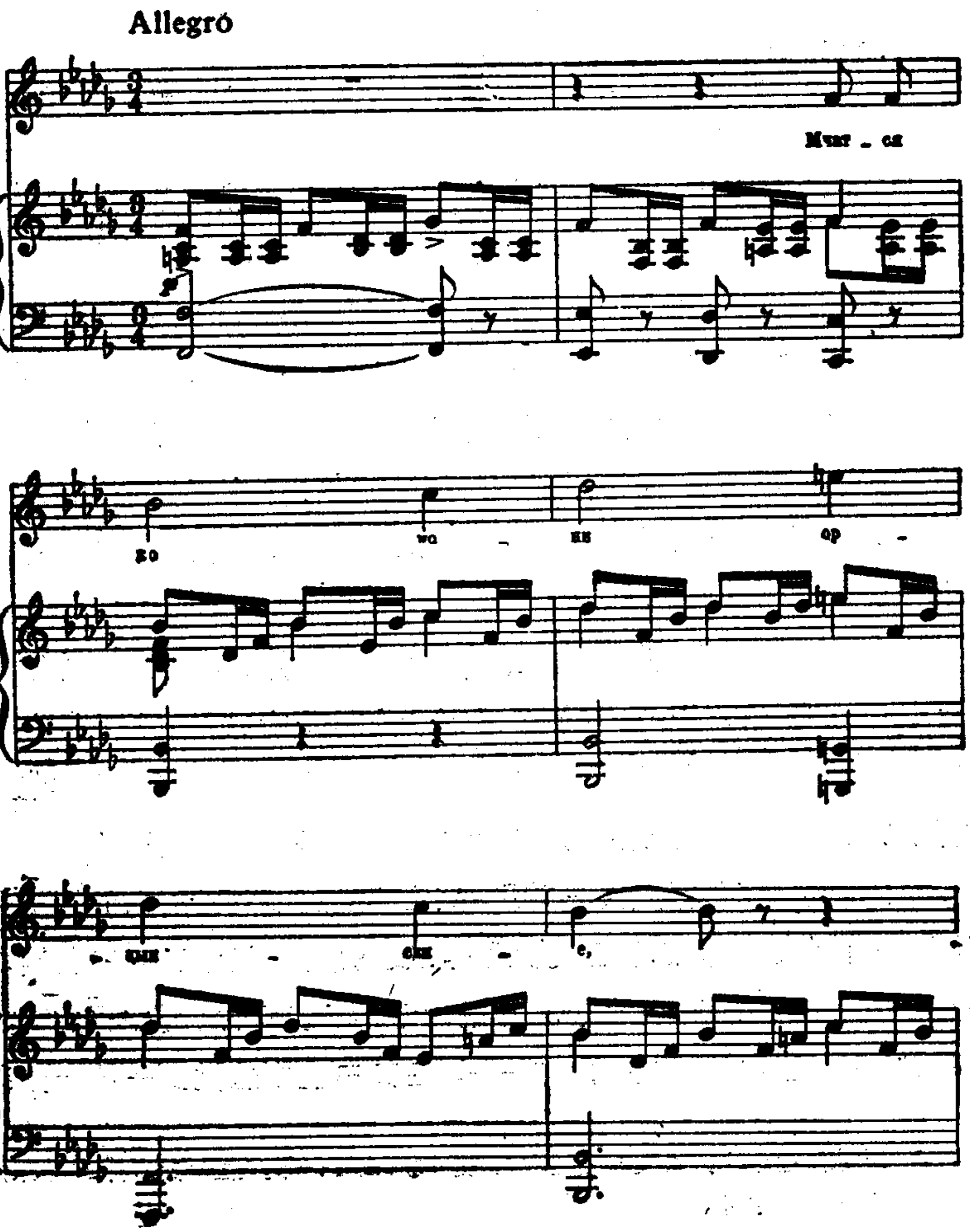
"韃靼侵入伏尔加河流域以及其他外部事件，在《傳奇》中是用史詩的手法来描写的……它們在当时令人震惊的民間想像中是怎么样的，就描写成怎么样．因而，例如，韃靼人是沒有一定的人文学色彩的，只帶有他們在韃靼侵入时期的歌曲中被描写成的面貌．"
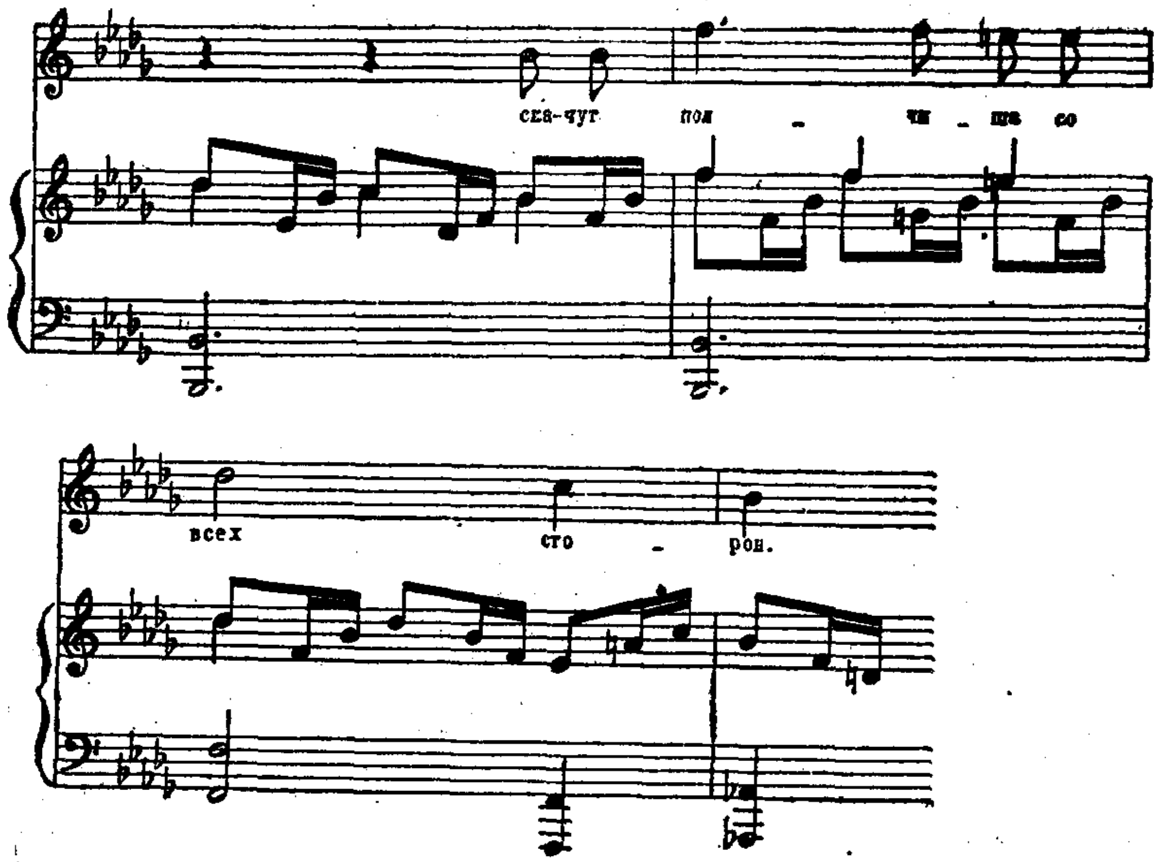
李姆斯基－柯薩科夫沒有采用《韃靼俘虜之歌》的原型．它被我們理解为一首叙述囚徒的痛苦的沉思－悲哀的歌曲．但它在《基得希》中却照另一个样子奏鳴着：在急速的进行中，帶有离开民間曲調的音調奏鳴着；正如在《侵襲的主題》中一样，在其中也可感覚到一种严厉而

❶ 大家知道有几首《韃靼俘虜之歌》的变奏曲．在《第一交响曲》和在《傳奇》中采用了不同的变奏曲．

殘酷的力量.同时它又沒有丧失掉同俄罗斯民間曲調的密切关系.有时在其中不仅能听到威胁,而且也能听到憂虑;在那时候,它就不再被看作是敌人的主題,而是人民的痛苦的主題.在奧特罗克向基得希人說話时的«韃靼俘虜之歌»的旋律所給人的印象正是这样的,那时候它在韃靼騎兵的动机的伴奏中奏鳴着:

例 171





（歌詞大意：“韃靼鉄騎在飛馳，大軍从四面八方涌来.”）

«凱尔仁湼茨之战»的音乐形象就是如此.

«凱尔仁湼茨之战» 以 «侵襲的主題»来开始，这个主題在自身的發展中同騎兵的主題錯綜結合着.后来，基得希义勇軍的主題出現了.在这里，这个广大的歌曲主題并沒有完全奏出来.在紧張的节奏中憂虑地响着的只是它的个别音調.音乐的激动性被那差不多在整个場面的过程中都不停息的馬蹄声的动机着重表現出来.最后出現了«韃靼俘虜之歌»的旋律，在飞馳着的騎兵的同样“尖銳的”节奏襯托下同基得希义勇軍的主題交織着.战斗越来越激烈.«侵襲的主題» 在伸縮号的雄渾而严峻的音响中最后一次出現.乐队剧烈的轟鳴.战斗結束了.英勇的俄罗斯軍队在战場上犧牲了，他們保卫着自己的城市.在結束部中悲哀地奏着«韃靼俘虜之歌».这一次它表現着人民的痛苦，人民对死去的战士的哀悼.

«凱尔仁湼茨之战»就戏剧性力量以及就体現爱国主义構思的深

度而論，在李姆斯基--柯薩科夫的交响乐作品中占着一个特殊的地位．無怪阿薩菲耶夫院士把它叫做“李姆斯基--柯薩科夫的交响音乐和俄罗斯历史性的音乐絵画的高峯”．

歌剧《金雞》中的交响乐片段

1906—1907年

李姆斯基--柯薩科夫的先进社会見解、他对專制政体的憎恨以及他对一切为反对暴力和專制的制度而斗爭的人的真摯同情，都是很著名的．他的参与1905年的“音乐学院事件”曾經引起全国的注意．李姆斯基--柯薩科夫勇敢地采取了作为一个公民的艺术家的立場，热烈地保卫了先进的青年学生的权利，而且毫不顧慮到这样做对于他个人会招致（而且已經招致了）严重的后果．李姆斯基--柯薩科夫被免去音乐学院教授的職位，为警察所监視，他的作品也被禁止演奏．

歌剧《金雞》（根据普希金的童話写成）是这位先进的俄罗斯艺术家对1905年的革命事件的反应．这部充满諷刺的作品是一种在構思的独特性上极其大胆的和不平凡的对專制政体的諷刺．李姆斯基-柯薩科夫这部歌剧以隐晦的形式着重指出專制制度的無可避免的有一定規律的灭亡．歌剧的中心出場人物是神秘的东方美人沙瑪汉的女皇、聪明的魔法师兹維兹多切特，最后就是李姆斯基--柯薩科夫無情地嘲笑的和极其蠢笨自私自利和殘酷的沙皇达頓．

和李姆斯基--柯薩科夫許多別的歌剧不同，《金雞》并沒有独立的在結構上完整的交响乐插曲，虽然管弦乐队的作用是非常大的，而这部歌剧的配器也是以前所未有的光彩和管弦乐色彩的丰富而使人深感惊異．經常在音乐会中和在無線电广播中加以演奏的《金雞》的交响乐片段，是这部歌剧的声乐--管弦乐場面的加工作品．

李姆斯基--柯薩科夫曾經写了《金雞》的兩段插曲的管弦乐改写

曲——«前奏曲»和«婚礼的行进».
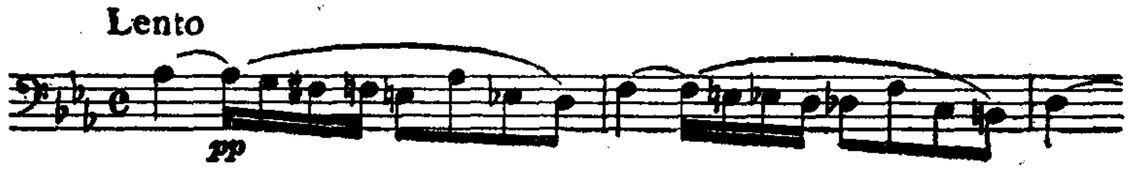
«前奏曲»以歌剧的主导主题来开始. 兹維兹多切特为了保护沙皇及达頓的帝国的安宁,送給达頓一只金雞.金雞坐在高高的杆頂,有时叫人放心地叫着“基利——咕——咕!你好好管治, 放心躺着吧!”[1] 这就是說:沒有任何敌人越过了达頓的帝国的国界,«前奏曲»以金雞的主題在裝上弱音器的小号的尖銳音响中开始:

例 172
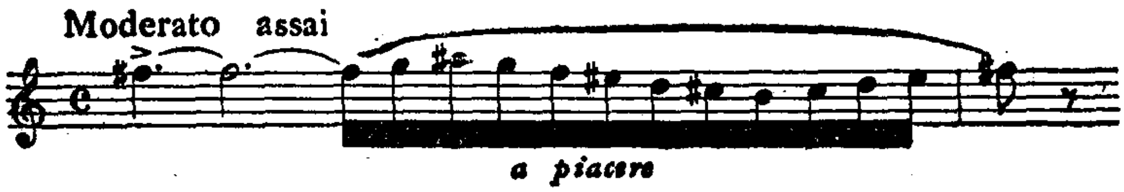


鷄叫声沉寂下来, 就出現了一个新的主題——帶有显明的东方色彩的优美的旋律;一些俏皮的經过音补充着这个旋律:

例 173甲



例 173乙

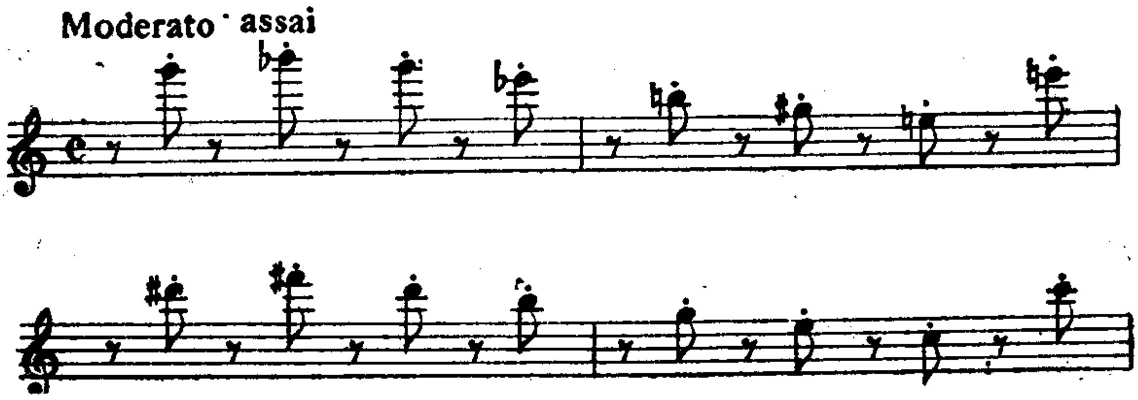


这就是沙瑪汉的女皇的音乐形象. 沙瑪汉女皇的动机的發展导向一个新的音乐形象.一个很質朴的,但是不平凡的(就旋律独特性来說)动机出現在木管乐器、豎琴和排鐘(后来又加上用指彈奏的弦乐器)的奇異音响中:

---

[1] 本文中的普希金这个童話的引文采用夢海譯«普希金童話詩»的譯文, 新文艺出版社版.——譯者注.

例 174
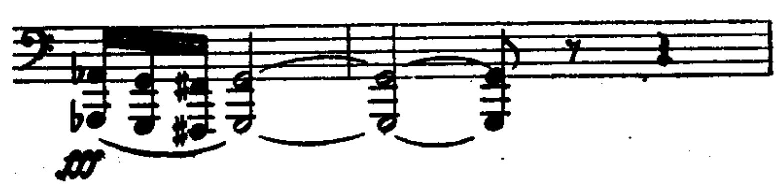


这就是年邁的兹維兹多切特，他在歌剧的序幕中对听众說：

在你們面前这里，可笑的假面
把一个古老童話复活起来.
童話并不眞实，但其中含意深長，
对青年人是一种教訓.

«前奏曲»以一个沉悶的、“嚕嚕嘛嘛的”动机来結束，这个动机是刻划愚蠢的暴君达頓的形象的：

例 175

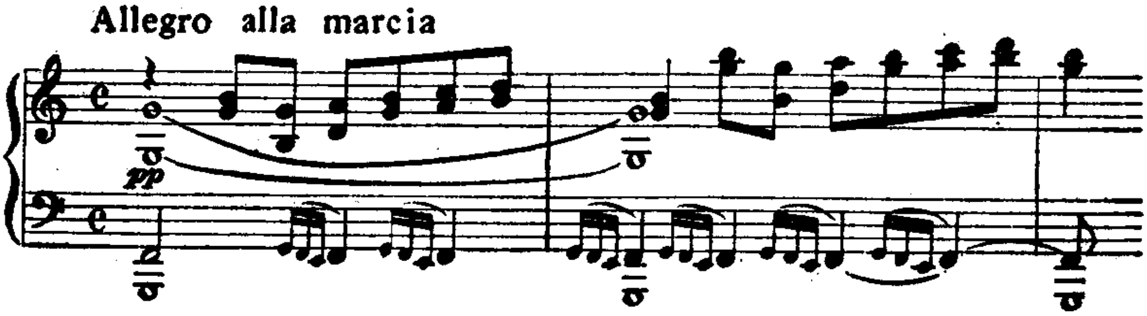


这样一来，«前奏曲»向听众“介紹”了主要的出場人物，包括那只奇妙的鷄在内，并沒有揭示歌剧的情节.

«婚礼进行曲»是达頓同新娘——沙瑪汉的女皇——回到达頓的帝国去的一个神奇画面.
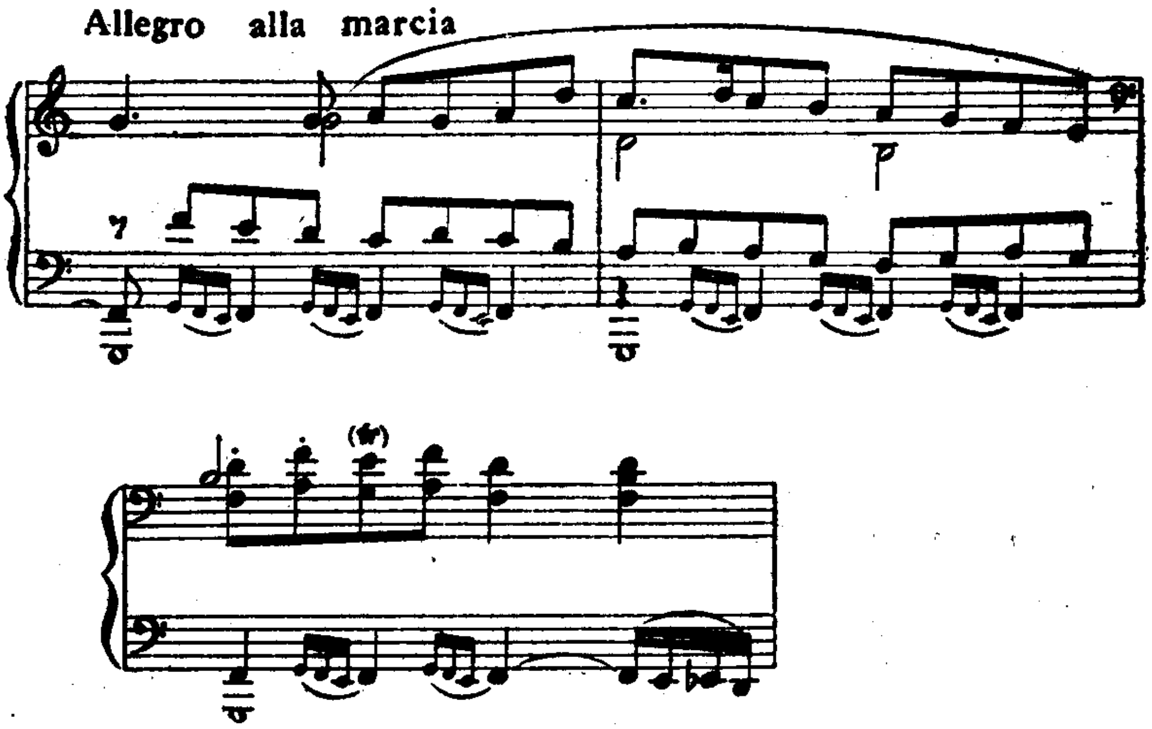
在持續的最大提琴的襯托下，我們已經在«前奏曲»中認識的那个簡短的动机——着重表現出达頓的無限蠢笨的主題之一——在低音区中頑强地重复着.在上声部（在管乐器那里）的是欢迎的号声的互相对答，在其中很容易認出我們已經認識的金鷄的叫声那个主題：

例 176
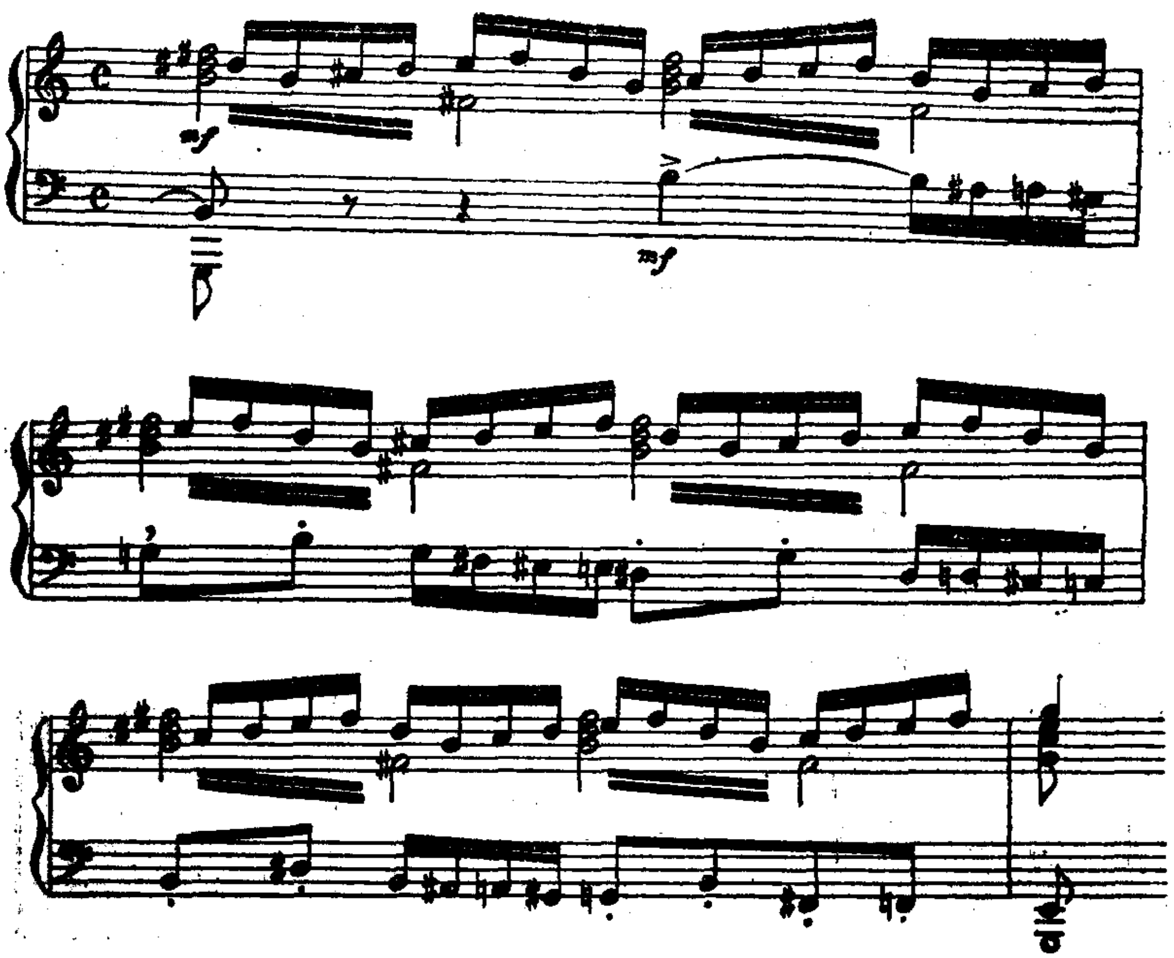


庄严隆重的遊行开始了，起初达頓的战士在走着——乐队奏出达頓的帝国的一个主题：

例 177



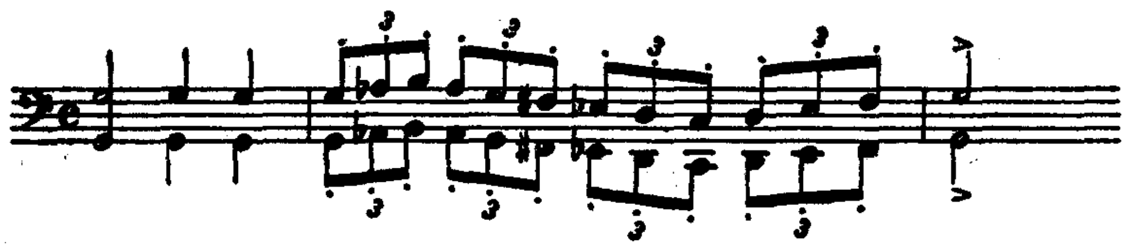
以后，沙瑪汉的女皇的奇幻的侍从們出現了．达頓的帝国的人民惊奇地望着这些男女黑奴、有角的和單眼的畸形兒、狗头人、矮子和巨人．沙瑪汉女皇的主題奇異地变奏着．沙瑪汉的女皇那經过变奏的基本动机（低音管、中提琴、大提琴和低音提琴）在小提琴的急速"奔忙"的背景襯托下（在其中仍旧很容易認出金鷄的叫声）欢欣热烈地奏鳴着：

例 178



一个濃重的动机富于幻想地奏鳴着：
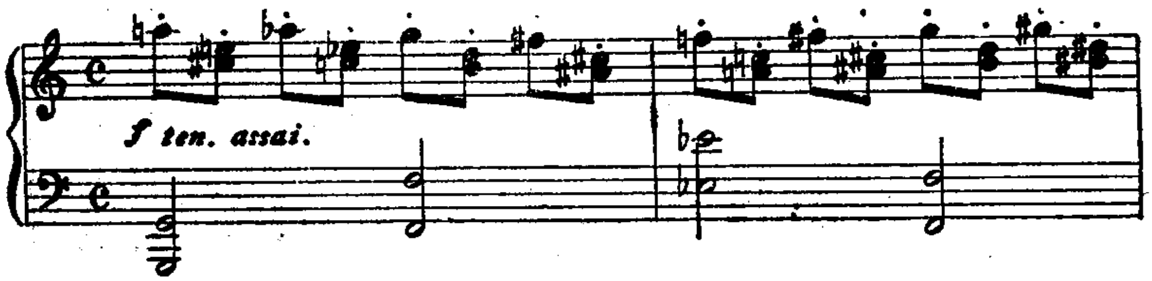
例 179



听众并不是立刻就明白这就是沙瑪汉的女皇那以新面貌出現的嬌柔的华彩乐句(参看例173乙)。
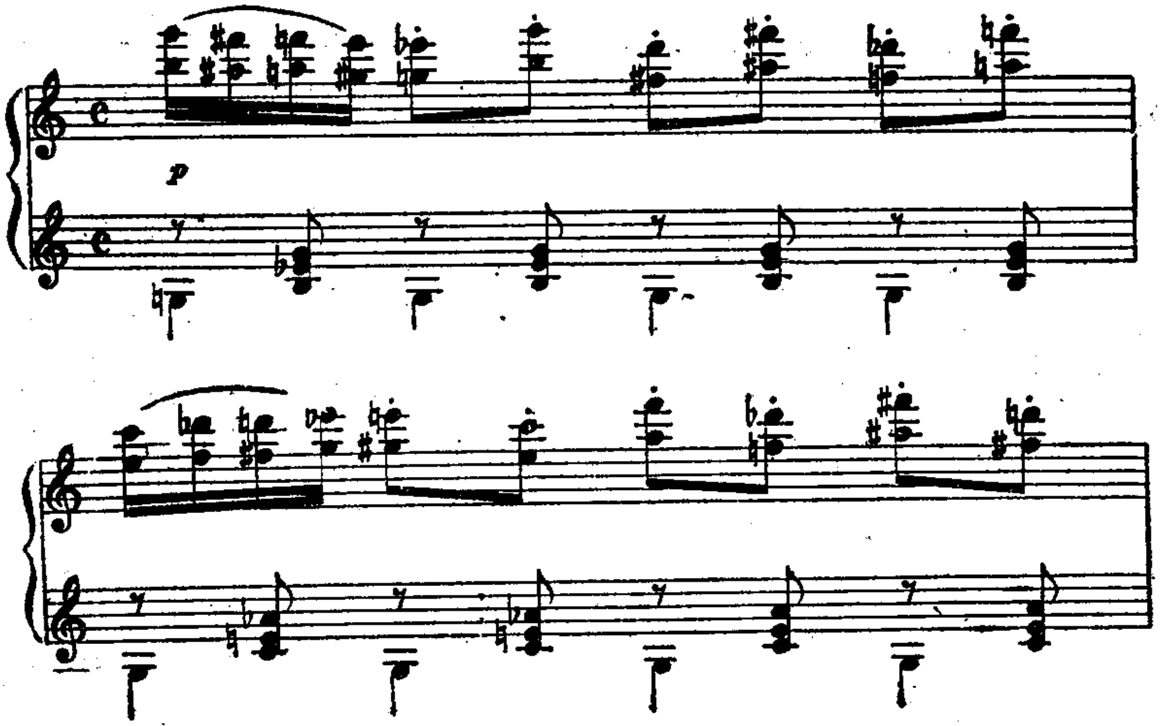
«婚礼进行曲»的管弦乐色彩的光彩是令人惊異的，个别音乐形象的机智也令人讚嘆．我們指的是“巨人的步伐”(在齐奏中的笨重地“咆吼着的”長号和在低音区的其他管弦乐器；这就是对巨人們的音乐描写：

例 180
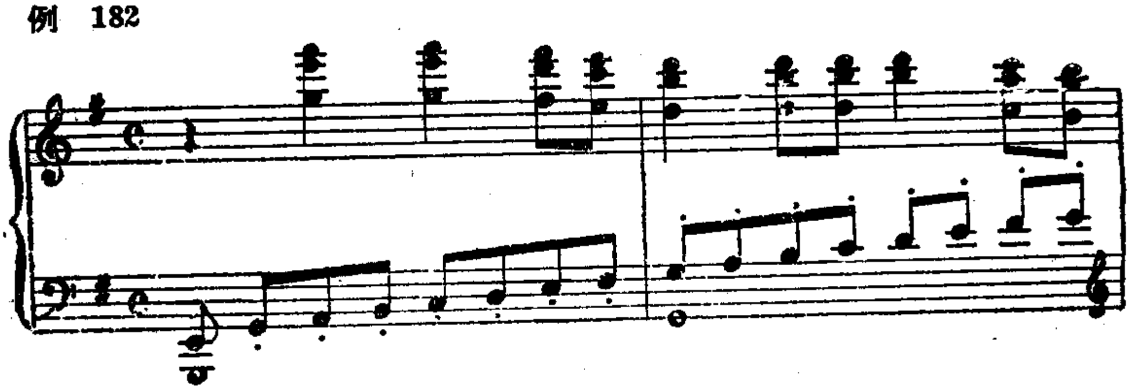


对矮子們的音乐描写也同样富于表現力和富于色彩——在用指彈奏的弦乐器伴奏下的長笛与双簧管的急速、“小步疾行的”动机：

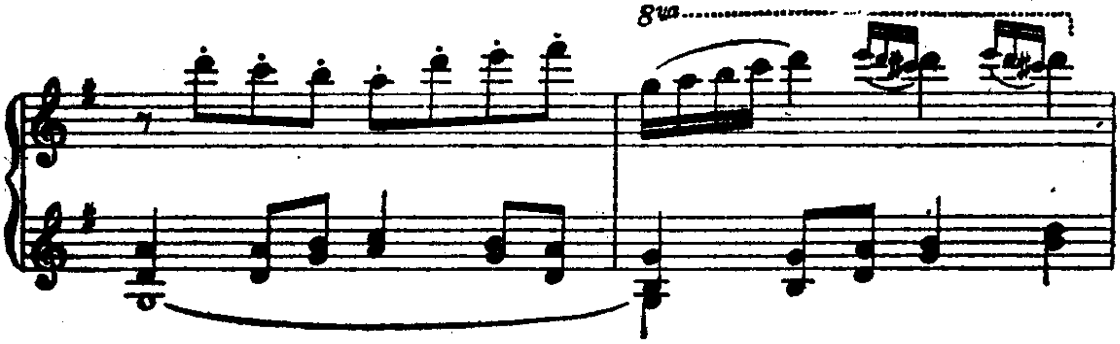
例 181



«婚禮进行曲»的基本主題是一首庄严而又活潑的故意簡單化的进行曲。达頓在这首进行曲的乐音下出發去征討那神秘的敌人，这位敌人原来就是沙瑪汉的女皇，这首进行曲也宣告达頓的回来：

例 182





«婚礼进行曲»以結束了«前奏曲»的那个短短的"蠢笨的"动机来結束。

李姆斯基-柯薩科夫并不打算限于把«前奏曲»和«婚礼进行曲»改写为管弦乐曲。1908年5月16日，他曾写信对音乐出版家布·普·尤尔根松說：

"对于下述的我的这个念头，您有什么意見？我在考虑根据«金鷄»来写一首不大的管弦乐組曲，像我的«聖誕前夜»的組曲那样。在这部組曲中也应該包括已由您出版的«前奏曲»和«婚礼进行曲»以及某些片段：第二幕开場、第二幕的舞蹈和終場、第三幕开場等。这首組曲將采用連奏乐曲的形式，沒有間歇，相当長……。"

李姆斯基-柯薩科夫不仅来不及写完，而且也来不及开始写他打算写的这首組曲。写完了上述的信后，过了三个星期，在1908年6月21日（俄曆8日）他就去世了。亚·康·格拉祖諾夫和姆·斯·史捷因堡完成了李姆斯基-柯薩科夫的意图。仿照由«沙皇薩旦的故事»的片段組成的那部組曲，格拉祖諾夫和史捷因堡把他們所写的組曲叫做«金鷄的故事音画»。

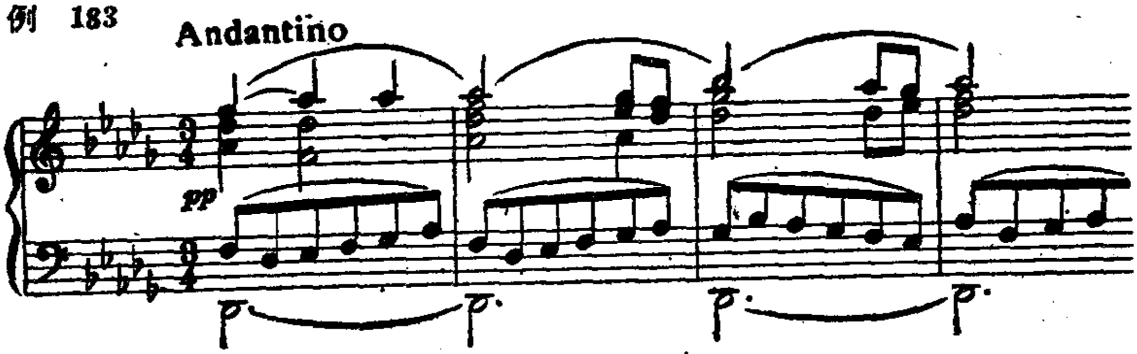
像在总譜上所指出的那样，这首組曲是"按照作者的意图"写成的，当然，这些意图是格拉祖諾夫和史捷因堡（李姆斯基-柯薩科夫的学生和好朋友）以及尼·那·李姆斯基-柯薩科娃（作曲家的妻子）十分清楚的，由于它們的激發，格拉祖諾夫和史捷因堡就創作了自己的加工作品。

显然，格拉祖諾夫和史捷因堡只在一点上沒有依照李姆斯基-柯薩科夫的意图(同时这也沒有原則性的意义)：这首組曲并不是用"不間断地連奏的乐曲"的形式写成的，而是由作为独立的、在結構上完整的乐曲的四个乐章組成的．組曲包括了歌剧的所有三幕中的一些場面。

如果細看一下被采用进組曲中的場面的选擇，細看一下它們的次序，那么就不难理解它的構思是什么．决不能把它只看做是一些华丽插曲的万花筒；在組曲的四个乐章中揭示出歌剧的基本思想．当然，不依靠語言、情节的許多細节就不能在純粹的交响音乐中体現出来。組曲沒有包括那些用朗誦-咏唱的風格写成的諷刺場面，組曲很簡要很概括地闡述了歌剧的內容。

由第一幕的片段構成的組曲的第一乐章以我們已認識的《前奏曲》来开始，在它之后的就是达頓做夢的場面．达頓在宮前睡覚；保卫沙皇的卫兵在春日温暖的阳光下沉沉入睡．匀調地重复着的金鷄的动机安撫地奏鳴着，在它的襯托下奏出一个极普通的催眠歌的曲調：

例 183



催眠歌被我們已經認識的一个温柔而富于幻想的旋律型所更替，达頓夢見一个他不認識的美人：沙瑪汉的女皇。达頓的夢做得并不長．金鷄又重新叫起来：

基-利-基！基-利-咕-咕！
小心！小心！

鷄叫的旋律有点改变了；它奏得并不叫人安心，而是令人耽憂的：

例 184
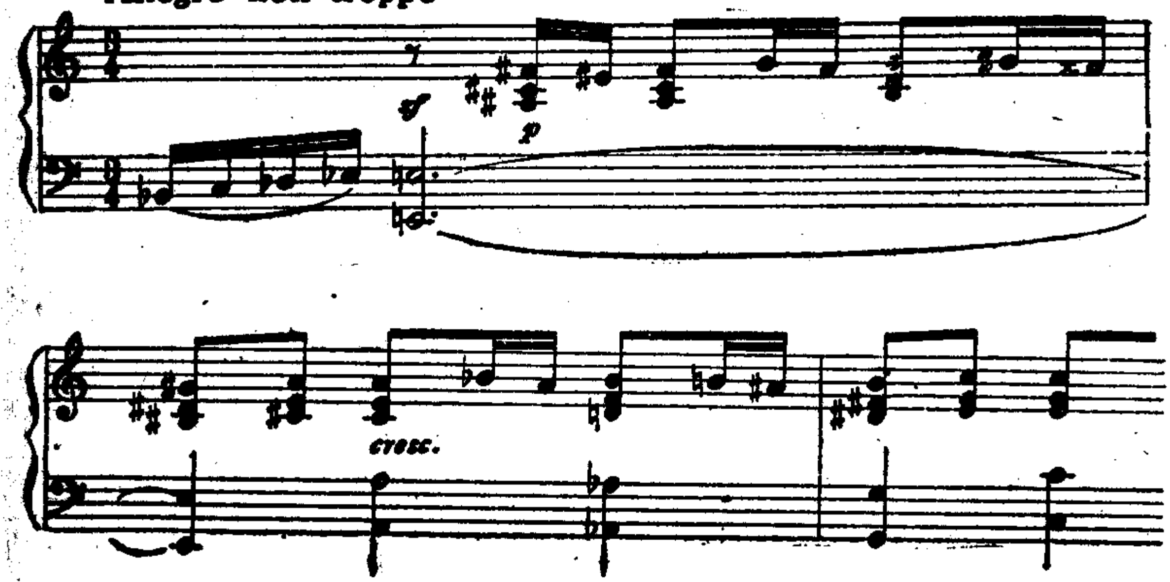
Allegro assai



首都的居民已經知道金鷄这种叫声的意义：敌人侵入了达頓的帝国的領土，焚燒村庄，破坏庄稼。整个首都都惊慌起来，居民和軍队都在耽憂（这个場面是以金鷄的动机的多种多样的發展構成的）。只有沙皇繼續盖着毛皮的被子平静地睡着。最后，老將軍波尔坎跑到他那里，可以听到他那尖銳的、好像“狗吠般的”音調：

例 185

Allegro non troppo



达頓醒来，就發出命令：軍队在两位王子的率領下，朝着金鷄望着的方向，出發去迎击敌人。于是軍队就出發去征討了（号声已經从远处傳来）。达頓又重新入睡，他又重新夢見那个他不認識的美人。
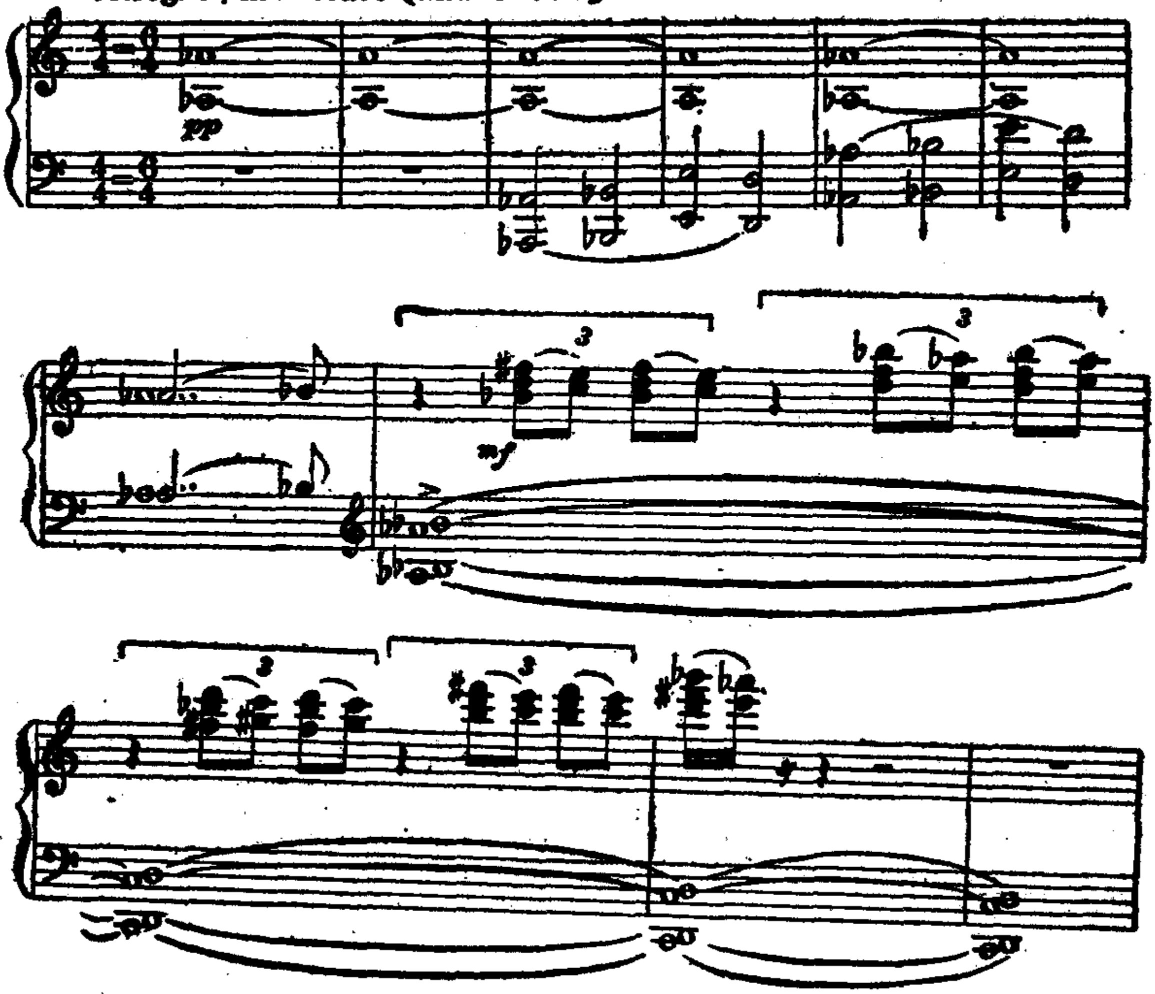
組曲的第二乐章描繪着歌剧第二幕以它来开始的那个画面。达頓和他的軍队来到了一个暗黑的、在濃霧幕和黎明前的煙靄中只勉强能辨别出来的峽谷。兒子沒有从出征中回来，而金鷄又重新發出警报，指向东方；达頓只得亲自迎击敌人的軍队。

音乐（由全音音阶的乐音構成）从最初几个小节起就造成一种神

秘、警惕的气氛．可以听見猛禽的不祥的叫声：

例 186

Allegro. moderato (alla breve)



达頓的战士們慢慢地、胆怯地走下峽谷，行軍的进行曲的音調是不安的，甚至是悲哀的．达頓在战士們后面出現．霧漸漸消散，于是在达頓面前就展开着一幅：

……可怕的景象！
兩个兒子在他的面前，
已經沒有头盔，也沒有护身的鎧甲，
兩人僵死地躺着，
互相用利劍戳了个对穿．
他們的战馬在草地間，
在踐踏过的野草上，
在染了血的密草間奔竄……

——普希金

誰是王子們的流血爭斗和死亡的罪人呢？透过濃霧現出了那一时还不很清楚的五光十色的帳幕．可以听見在鋼片琴和木管乐器的温柔而又色彩富丽的音色中奏出来的沙瑪汉女皇的主題的回音．
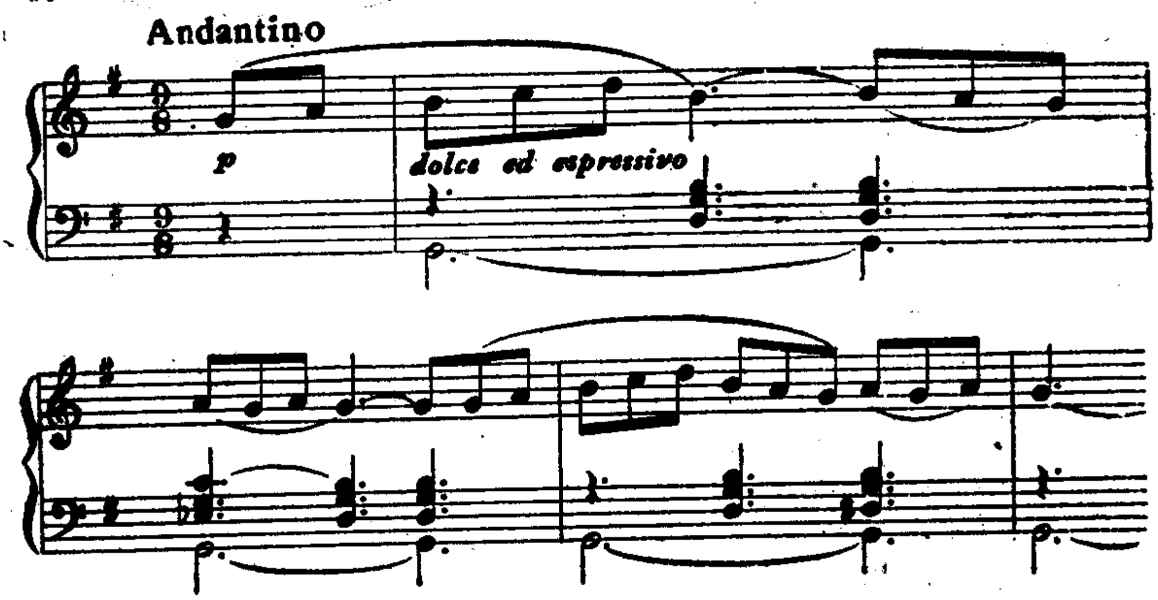
第三乐章也是由第二幕的片断組成的，它介紹帳幕旁的場面．

突然間，帳幕打開了……
走出一个姑娘，
沙瑪汉的女皇，
全身朝霞似的燦燦发光，
悄悄地走近国王．
国王好像朝陽前的夜鳥，
一声不响，兩眼盯着她望，
他在女皇面前已經忘記了
兩个兒子的慘痛死亡．

——普希金

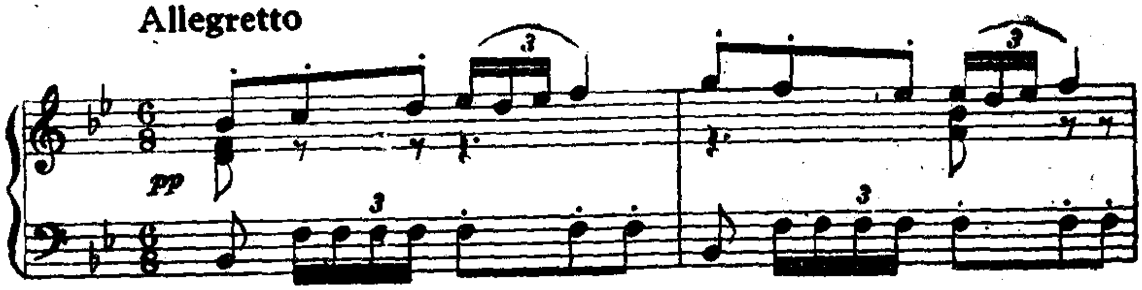
被沙瑪汉的女皇的美丽迷惑了的达頓决心滿足她的任何願望．女皇用小手怕纏着达頓，要达頓同她一齐跳舞．达頓反对了一陣，就忘掉了自己的尊严，在軍队眼前站在女皇的对面．沙瑪汉的女皇开始跳舞——奏出一个东方風格的流暢的舞蹈曲調：

例 187
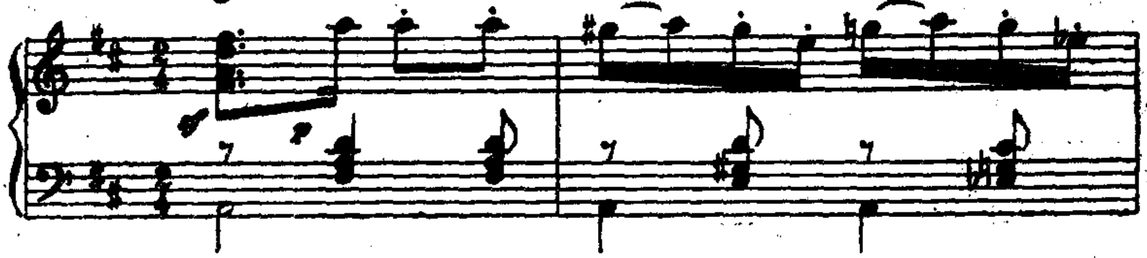


另一个也帶有明显的东方色彩的舞蹈旋律出現了：

例 188



舞蹈越来越活躍；达頓瘋狂地舞蹈着：

例 189



女皇和她的侍从嘲笑着年老沙皇的愚笨的动作．疲乏的达頓終于停止跳舞，精疲力竭地倒在地上．喘过气来之后，他就向女皇求婚．女皇答应了他．

女皇的侍从們从帳幕走出来，遊行开始了；这一場以庄严隆重的低音号的呼声来結束．

組曲的第四乐章由歌剧的最后一幕即第三幕的片段組成．开头（建立在金雞主題的各种各样变奏的基础上）描絵着达頓的首都：居民們滿怀憂慮——沙皇的归来給他們帶来什么东西？第四乐章的中心和基本的乐段就是我們已經講过的《婚礼进行曲》．結束部就是沙皇达頓之死．

于是他駛进了京城；
突然間发出一陣輕微的声音，
金雞在全城人民的眼前，
从杆子頂上飛下来；
向战車那兒飛去
停在國王的头頂上．

拍拍翅膀，在他头上一啄，

就飛了起來……

这时候达頓从战車上猝然倒下！

長嘆一声——他就死了.
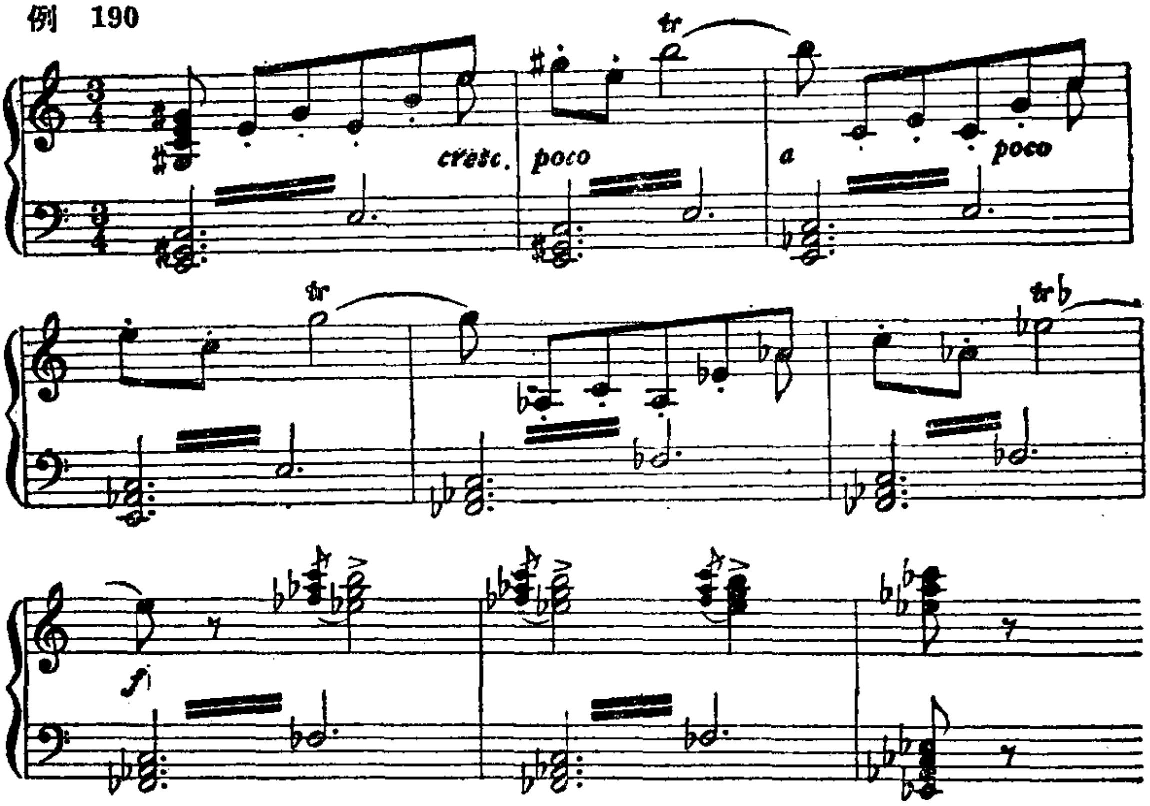
皇后忽然不知去向，

好像根本沒有过一样.

普希金

金雞的动机的音調不安地呼应着，以一些陰沉的、极不协和的和弦来結束：

例 190



金雞为被达頓打死了的聰明的魔法师茲維茲多切特之死报了仇.金雞的叫声最后一次刺耳地(裝上了弱音器的小号和木管乐器的齐奏)和不祥地响着，結束了这首組曲.

就这样，在这首組曲的一些华丽的画面中，李姆斯基-柯薩科夫的歌剧最重要的形象彼此更替着，概括地，但是极明晰地表达出它的基本思想——关于那微不足道而又自私自利的暴君沙皇达頓的合乎規律的死亡的思想.換句話說——关于李姆斯基-柯薩科夫所憎恨的專制制度無可避免的灭亡的思想.